

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS**

OS SINOS DA AGONIA: UMA POÉTICA DA MEMÓRIA

Maria Manuela da Silva Lourenço

MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS

2008

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS**

OS SINOS DA AGONIA: UMA POÉTICA DA MEMÓRIA

Maria Manuela da Silva Lourenço

Dissertação orientada pela Professora
Doutora Vania Pinheiro Chaves

**MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS
Área de Especialização: Estudos Brasileiros e Africanos**

2008

Agradecimentos

No momento de apresentar este trabalho, é devido o reconhecimento a todos aqueles que de uma maneira mais directa contribuíram para a sua concretização.

Em primeiro lugar, uma palavra de profundo agradecimento à minha orientadora, a Professora Doutora Vania Pinheiro Chaves, pela generosidade e disponibilidade com que aceitou orientar-me neste estudo, além do rigor científico, sapiência e excelência pedagógica revelada nos seminários, que funcionaram como modelo a seguir e estímulo para continuar. Agradeço-lhe ainda ter acreditado em mim, bem como a nota de carinho que sempre emprestou a todos os nossos diálogos.

Aos meus professores nos seminários da parte escolar: Professor Doutor Alberto Carvalho, pelo rigor e exigência, estímulos incontornáveis para o aperfeiçoamento pessoal, e às Professoras Doutoradas Isabel Rocheta e Margarida Braga Neves que souberam fazer dos seminários um espaço de fruição do amor à literatura.

Aos meus colegas de mestrado, companheiros de viagem, em especial à Carla e ao Tiago, porque também eles acreditaram em mim.

Ao meu marido, cujo inquestionável apoio desde a primeira hora me tem valido como verdadeiro pilar e porto de abrigo. As palavras nunca serão suficientes para lhe agradecer. Aos meus filhos, em especial ao João, porque já percebe o valor das coisas, à Francisca pela alegria que me dá mesmo nos momentos de desânimo.

Aos meus pais, pela ajuda que só eles sabem dar, uma palavra em especial à minha mãe: sem o seu apoio diário e constante, este trabalho não seria possível. Aos meus irmãos, porque parte do que sou é resultado daquilo que somos em conjunto. À minha sobrinha Anita, por ser uma verdadeira amiga e uma preciosa assistente a todo o momento.

Aos meus amigos, pelo interesse e carinho com que me apoiaram, em especial à Paula, amiga de sempre, à Célia, além da amizade, fico a dever-lhe um verdadeiro espírito de ajuda e à Graça, pela generosidade na fase de impressão do trabalho.

Apesar de inusitado, quero também agradecer ao escritor Autran Dourado, por ter concebido uma obra tão marcante como *Os Sinos da Agonia*. Através deste romance, renovei todo o fascínio pela obra literária.

Aos meus pais, aos meus
filhos e ao Tó

Resumo

Autran Dourado é um dos escritores mais lidos no Brasil e uma das vozes mais originais, merecendo ser contado entre os grandes nomes da Literatura. Esta dissertação incide sobre o seu romance, *Os Sinos da Agonia*, e toma a memória como chave de acesso ao universo criado na obra. A organização interna da dissertação obedece ao tratamento das diferentes memórias que se encontram inscritas no enunciado.

Pela contínua rememoração e evocação do passado levada a cabo pelas personagens, reconstitui-se uma intriga cuja urdidura está fortemente marcada pela fragmentação e pela dispersão. Das memórias individuais fazem parte, ainda, a imaginação, as fantasias e os sonhos das personagens, em que se projectam fortemente as psicologias de cada uma delas.

A moldura espaço-temporal da acção permitiu abordar a memória histórica de Minas Gerais do Século XVIII, intimamente ligada à decadência do ciclo do ouro. O cunho social, assumido pelas recordações pessoais, remete para a divisão em estados da sociedade da época, aspecto importante da memória histórica. Por outro lado, observou-se que as personagens surgiam marcadas por uma espécie de carga ancestral – herança imemorial –, determinante para os seus comportamentos, públicos e privados, bem como para a psicologia de cada uma delas.

Analisou-se, ainda, o papel do leitor, cuja memória cultural e literária é fundamental para a construção de sentidos, bem como para a identificação da intrínseca intertextualidade do romance, em que assenta muita da sua riqueza de significados.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Autran Dourado, memória, Minas Gerais, Século XVIII

Résumé

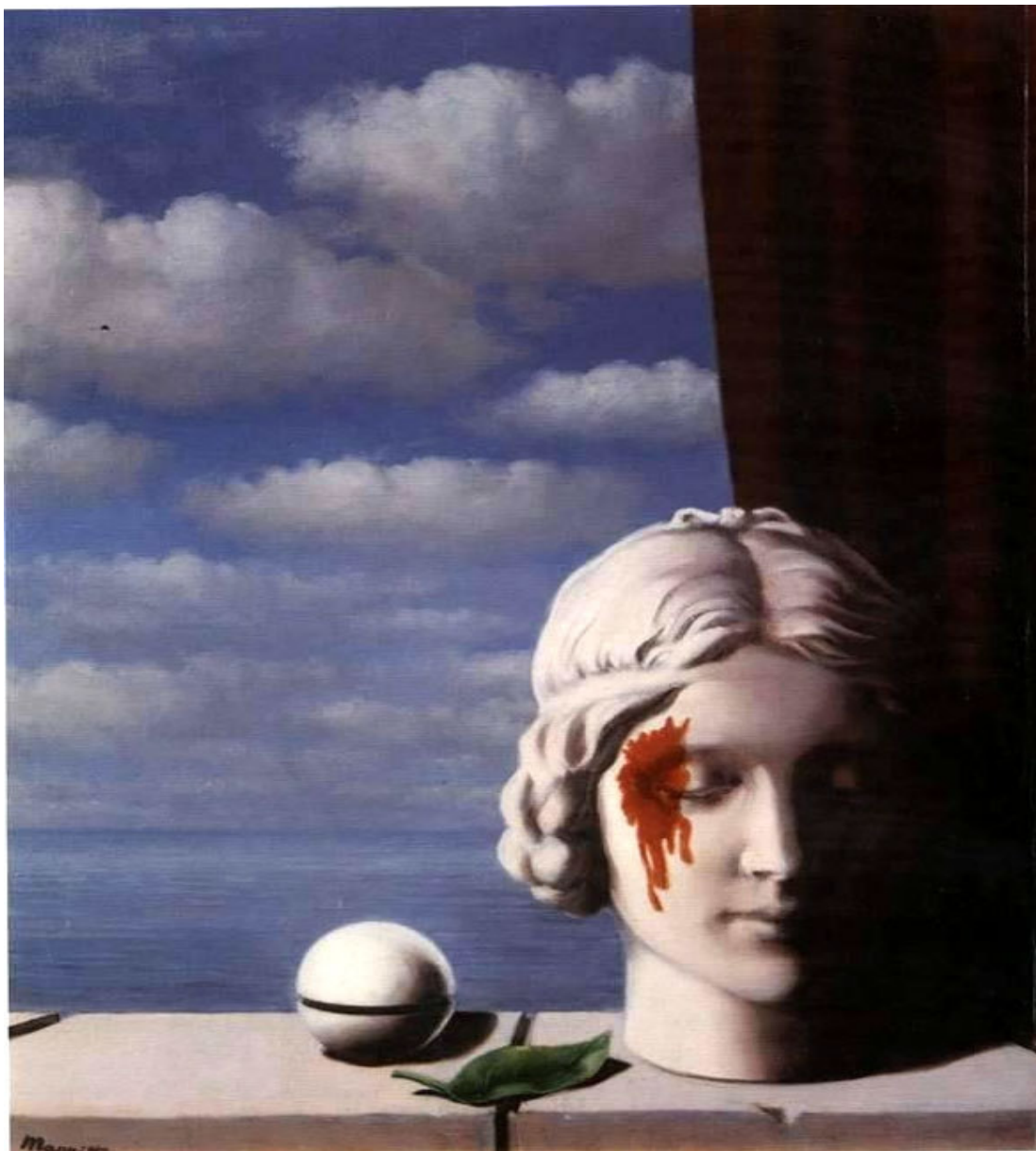
Autran Dourado est non seulement l'un des écrivains les plus lus au Brésil comme l'une de ses voix les plus originales, à juste titre inscrit parmi les grands noms de la Littérature. Cette dissertation se penche sur le roman *Les Clochers de L'Agonie* et s'attache à la mémoire comme voie d'accès à l'univers créé dans l'œuvre. L'organisation interne de notre thèse obéit, donc, au traitement des différentes sortes de mémoire qui s'y énoncent.

C'est de par la remémoration et évocation continue du passé, menées par les personnages, que nous avons reconstitué une intrigue dont l'acheminement est fortement marquée par la fragmentation et la dispersion. Des mémoires individuelles font, ainsi, partie l'imagination, les fantaisies et les rêves des personnages, où se projette leur plus profonde psychologie.

L'encadrement spatio-temporel de l'action a également permis d'aborder la mémoire historique de Minas Gerais du XVIII^{ème} siècle, intimement associée à la déchéance du cycle de l'or. L'emprunte sociale, que les mémoires personnelles résorbent, réfléchit la stratification rigide de la société de l'époque, trait marquant de la mémoire historique. Nous avons, par ailleurs, observé que les personnages sont porteurs d'une sorte de charge ancestrale – héritage immémorial -, qui détermine leur comportement, public et privé, ainsi que leur univers psychologique.

Finalement, nous avons analysé le rôle du lecteur, dont la mémoire culturelle et littéraire est fondamentale pour la construction des sens du roman et pour l'identification de son intrinsèque intertextualité, sur laquelle repose la richesse de ses significations.

Mots-clef : Littérature Brésilienne, Autran Dourado, mémoire, Minas Gerais, XVIII^{ème} siècle



René Magritte, *La Mémoire*

Com que se faz um romance, ele se perguntava e ele mesmo respondia – com a memória e a imaginação.

Autran Dourado, *Um Artista Aprendiz*

Índice

Introdução	8
1. <i>Antes de começar</i>	12
1.1. Autran Dourado: o escritor no seu labirinto	12
1.2. A memória: dotação para a ubiquidade	21
2. Os Tempos da Memória	30
2.1. <i>O antes agora: memória do passado</i>	30
2.2. <i>Os imaginosos reinos: memória do futuro</i>	48
3. A Semântica da Memória	62
3.1. <i>As Minas e o ouro, o sangue e a escravidão</i>	62
3.2. <i>Os povos das Minas: raças castas e fumaças</i>	76
3.3. <i>O destino do passado: cadeia sem fim</i>	90
4. Os Fios da Memória: cerzir, entrançar e arrematar	98
Conclusão	109
Bibliografia	
Anexos	

Introdução

O presente trabalho tem como objecto de estudo o romance de Autran Dourado, *Os Sinos da Agonia*¹, e resultou da descoberta surpreendente de um enunciado profundamente trabalhado que continuamente interpela o leitor. Acrescente-se que a leitura deste romance constituiu o primeiro contacto com a obra do autor, funcionando como motivação para conhecer uma das maiores vozes da Literatura Brasileira, a que este ensaio pretende prestar tributo.

Da primeira leitura ficou a impressão persistente da cuidadosa organização narrativa, num processo metódico que coloca cada elemento subordinado ao conjunto. Torna-se perceptível o tal “risco do bordado”, na expressão feliz encontrada pela autor e que dá título a um outro livro de sua autoria. Do texto emergem múltiplas perspectivas de análise: a evidente polifonia, o tratamento de categorias como o espaço e o tempo, as questões relacionadas com a focalização e o estatuto do narrador, a intertextualidade e a complexa composição. A dificuldade parecia ser encontrar um tópico ao qual submeter a abordagem e que permitisse, tal como referia Flaubert, descobrir a poética própria deste romance.

Com esse fito, partiu-se para uma releitura e a memória foi-se revelando como chave possível para explicar a estranha complexidade e envolvente atmosfera que se respira nestas páginas. Procurou-se, então, confirmar essa hipótese, aprofundando o conhecimento da obra, ao mesmo tempo que se constituía um suporte teórico que legitimasse e fundamentasse essa linha de leitura. Assim se chegou a uma proposta de estudo que analisa *Os Sinos da Agonia* como uma verdadeira poética da memória.

¹ Todas as citações da obra foram retiradas da seguinte edição: Autran Dourado, *Os Sinos da Agonia*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1999, e passará a ser referida pela sigla SA, seguida da indicação do número da página.

Numa primeira parte, dividida em dois capítulos distintos, apresentam-se os resultados do trabalho de pesquisa sobre o escritor mineiro e sobre as questões relacionadas com a memória. No capítulo intitulado “Autran Dourado: o escritor no seu labirinto” procurar-se-á elencar alguns traços distintivos da ficção autraniana. Salienta-se, desde já, a modéstia dessa perspectiva, quer pelas limitações ditadas pela extensão do referido capítulo no âmbito geral deste estudo, quer por se tratar de uma abordagem pessoal, à qual faltará certamente a segurança de uma análise aturada da obra de Autran Dourado. Acima de tudo, trata-se do produto das leituras activas e passivas realizadas para esta dissertação. No segundo capítulo, “A memória: dotação para a ubiquidade”, faz-se uma espécie de sinopse sobre a memória, elaborada a partir da bibliografia consultada sobre o tema. Funciona como enquadramento teórico que busca cotejar e compreender a relação entre a memória e a literatura.

No momento de organizar a matéria estudada, verificou-se que nesta se distinguem diferentes cambiantes: as memórias individuais, a memória histórica: social e colectiva, a memória ancestral e genética, a memória mítico-literária e, inclusivamente, a memória do leitor. Do tratamento desta multiplicidade resultou a divisão natural do trabalho.

Na segunda parte, intitulada “Os Tempos da Memória”, tratar-se-á da forma como as memórias individuais estruturam o romance: ao nível da composição, do tratamento do tempo e da psicologia das personagens. Procurar-se-á demonstrar que o porte específico do enunciado resulta da funcional articulação destas categorias, subordinadas à rememoração e à evocação como estratégia narrativa. Explicitar-se-á o modo como os mecanismos da memória contaminam e determinam o processo narrativo. Ao tomar-se como perspectiva a vida interior das personagens, elege-se o fluxo de consciência, orientado no sentido da introspecção rememorativa, como programa narrativo. Acresce que a focalização é sucessivamente deslocada de uma personagem para outra, facultando diferentes visões do mesmo acontecimento, criando essa polifonia que determina a divisão em blocos.

Desta constatação, parte-se para o capítulo “*O antes agora: memória do passado*”², que analisará a maneira como, através da memória individual, se reconstitui o enredo. À medida que se procede a essa reconstituição, as personagens refazem o percurso que as conduziu ao momento presente, recompondo e compreendendo o evocado. Este movimento ajusta-se às três personagens principais, Januário, Malvina e Gaspar. Para além do enredo a reconstituir, aí se mesclam e plasmam as memórias de infância que, em muitos passos, ditam a psicologia destas figuras romanescas. No âmbito, ainda, desta segunda parte, o capítulo “*Os imaginosos reinos: memória do futuro*” aponta para uma outra temporalidade e implica outros mecanismos. Trata-se do campo dos sonhos, da imaginação, e da fantasia, que fecundam a memória efectiva. Aqui pretende-se estudar o sonhado por oposição ao vivido, isto é, o sonho e a imaginação como espaço do desejo e da culpa, do medo e da angústia, de todos os anseios afinal.

Na terceira parte, intitulada “A Semântica da Memória”, abordar-se-ão duas questões distintas: por um lado, a memória histórica do Brasil do Século XVIII, com especial destaque para a sociedade, por outro, a memória ancestral, “genética”, hereditária. A memória dessa época histórica determina o conteúdo do capítulo “*As Minas e o ouro, o sangue e a escravidão*”, cujos referentes se conjugam em torno à cidade de Ouro Preto. Mediante as referências ao espaço físico e à conjuntura político-económica, à mundividência das personagens, à morte em efígie e à própria língua, reergue-se a ambiência de Minas Gerais na fase da decadência do ciclo do ouro. Partindo da acepção de que o romance, enquanto género, funciona como um repositório natural da memória social, estruturou-se o capítulo “*Os povos das Minas: raças castas e fumaças*”, colocando especial ênfase na estratificação de classes – bem como nos ecos de determinadas convenções sociais. No capítulo “*O destino do passado: cadeia sem fim*”, analisam-se os aspectos que, perdidos num tempo imemorable, funcionam

² Nos títulos que partem da conjugação de expressões do romance, ou da memória de outros escritos que ocorrem no espírito ao ler uma obra literária, utiliza-se o itálico.

como pulsão, forças incontroláveis que dominam as personagens e que ditam o seu comportamento. O que se pretende é estabelecer uma ligação entre essa ancestralidade e as acções das personagens, procurando aí a razão de ser do modo como interagem e se relacionam.

A quarta parte, “Os Fios da Memória: cerzir, entrançar, arrematar”, centra-se na convocação da memória do leitor, já que, de uma maneira geral, este é entendido como co-autor da obra literária. Aborda-se esta perspectiva no sentido de cotejar a memória mítica e literária que permite ao leitor co-elaborar o significado da obra. Ler bem, tal como defende George Steiner, é responder ao texto, assim, a composição visa produzir determinado efeito no leitor, provocando a sua reflexão.

Não se pretendeu fazer uma leitura psicanalítica da matéria evocada no romance, a memória interessa enquanto recurso literário que traz implicações tanto ao nível do significado como ao nível do significante. É por demais conhecida a estreita relação que se estabelece entre os actos de escrita e de leitura com os mecanismos da memória. Tal concepção vem sendo reiterada pelo próprio Autran Dourado nos seus ensaios, glosando a ideia de que nenhum autor está sozinho quando escreve:

Não nos esqueçamos da verdade elementar de que quando um escritor começa a escrever, por mais solitário e ignorante que ele seja, nunca está sozinho. Atrás dele estão não só os grandes génios e inventores da literatura universal (mesmo que ele não os conheça, o que é natural), mas sobretudo e principalmente os pequenos e grandes escritores que escreveram na sua mesma língua antes dele.³

Ao que podemos acrescentar idêntica premissa para o leitor. Curioso é notar os ecos que se sentem nessa ideia da teorização de Maurice Halbwachs⁴ que, por sua vez, afirma que toda a memória é colectiva. Sob a égide de todos aqueles que, ao longo dos séculos, foram sendo sensíveis a essa extraordinária capacidade humana, elaborou-se este estudo tomando a memória como chave de acesso ao mundo edificado pelo autor em *Os Sinos da Agonia*.

³ Autran Dourado, *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, p. 8.

⁴ Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*.

1. *Antes de Começar*⁵

1.1. Autran Dourado: o escritor no seu labirinto⁶

Em cada autor há uma série de pequenos autores.
O produto final é uma incógnita – o próprio autor,
a suma.⁷

Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em Patos, Minas Gerais, a 18 de Janeiro de 1926. Realizou os primeiros estudos em Monte Santo e depois em São Sebastião. Com catorze anos de idade, mudou-se para Belo Horizonte, onde fez o curso clássico e aí iniciou a sua carreira literária. Aos dezassete anos, submete à apreciação de Godofredo Rangel o seu primeiro livro de contos. O experiente escritor estimulou-lhe a vocação literária, mas aconselhou-o a ir-se actualizando⁸.

Enquanto frequentava a Faculdade de Direito, relacionou-se com outros jovens intelectuais e juntos fundaram a revista *Edifício*, da qual saíram quatro números. Nesta altura, estreia-se com a novela *Teia*, em 1947, a que se segue *Sombra e Exílio*, em 1950. Esta última valeu-lhe o Prémio Mário Sette, do *Jornal de Letras*. Estas duas novelas foram, depois, reunidas num só volume: *Novelas de Aprendizado*.

Trabalhou como taquígrafo na Assembleia Legislativa e como jornalista do *Estado de Minas*. Casou, entretanto, com Maria Lúcia Christo, de quem teve quatro filhos. Terminou a Faculdade de Direito em 1949. Em 1952, publica o seu terceiro livro, e primeiro romance, *Tempo de Amar*, que ganharia o Prémio Cidade de Belo Horizonte.

⁵ Esta expressão é inspirada numa pequena peça de teatro de Almada Negreiros.

⁶ Este título inspira-se no título do romance de Gabriel Garcia Marquez: *O General no seu Labirinto*.

⁷ Autran Dourado, *O Meu Mestre Imaginário*, p. 25.

⁸ Como curiosidade, anota-se que este episódio receberá tratamento literário no romance *Um Artista Aprendiz*.

Em 1954, muda-se para o Rio de Janeiro para trabalhar na campanha eleitoral de Juscelino Kubitschek, então candidato à Presidência da República. Com a vitória deste, torna-se o seu assessor de imprensa, desempenhando o cargo até que a capital é transferida do Rio para Brasília. Ao mesmo tempo, continua a aumentar a sua produção literária: em 1955, publica *Três Histórias na Praia*, volume de contos, republicado em 1957 com o título de *Nove Histórias em Grupo de Três*, que é distinguido com o Prémio Arthur Azevedo do Instituto Nacional do Livro. A estes contos, seriam acrescentados mais três em 1972, alterando-se o título para *Solidão Solitude*.

Por volta de 1961, tendo deixado as ocupações políticas, Autran Dourado dedica-se inteiramente à vida literária. É a partir dessa data que vêm a lume os títulos que o consagrariam definitivamente como um dos mais importantes escritores da actualidade: *A Barca dos Homens* (1961, romance), vencedor do Prémio Fernando Chinaglia; *Uma Vida em Segredo* (1964, novela); *Ópera dos Mortos* (1967, romance), considerado a obra-prima do autor e incluída na Colecção de Obras Representativas da Literatura Universal da UNESCO; *O Risco do Bordado* (1973, romance), com o qual ganha o Prémio Pen-Club do Brasil; *Os Sinos da Agonia* (1974, romance), Prémio Paula Brito do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, que veio a ser adoptado nos exames de “agrégation” das universidades francesas; *As Imaginações Pecaminosas* (1981, contos), que, para além do Prémio Jabuti, ganhou ainda o Prémio Goethe de Literatura da Alemanha.

A obra de Autran Dourado, que comporta já cerca de uma vintena de títulos, todos de grande qualidade literária, valeu-lhe a atribuição de diversos prémios em diferentes países, entre eles o Prémio Camões, um dos mais importantes galardões concedidos no âmbito da lusofonia. Sendo um dos escritores mais lidos no Brasil, com muitas das suas obras traduzidas em várias línguas, o seu valor é ainda confirmado pela atenção que tem merecido da crítica e nos meios académicos, pois diversas teses têm sido feitas sobre os seus livros. Assim, ao

longo de uma carreira literária que já se estende por mais de sessenta anos, ganhou o pleno direito de figurar entre os grandes nomes quer da Literatura Brasileira, quer da Literatura Universal, não se estranhando, por isso, que tenha sido por várias vezes comparado à grandeza de Proust ou de Faulkner.

Na escrita autraniana convergem várias linhas de força que conjugam o enraizamento no universo brasileiro de Minas Gerais com uma vocação para o universal, um pendor mítico a que não falta um fundo histórico, uma desenvoltura narrativa que não abdica da experimentação e do recurso às técnicas consagradas ao longo do Século XX. A aclamação do seu trabalho deve-se tanto ao seu talento excepcional como à originalidade da sua voz.

A mestria da sua escrita revela-se quer nos romances de largo fôlego – *Ópera dos Mortos*, *Os Sinos da Agonia*, *A Barca dos Homens* –, quer em novelas de surpreendente simplicidade – *Uma Vida em segredo* –, quer ainda em contos célebres, como “Violetas e Caracóis”⁹, ou outros, marcados por traços subtis de ironia e humorismo – “O triste Destino de Emílio Amorim”¹⁰. Porém, nem só de ficção vive a escrita de Dourado, também no ensaio o autor se afirmou, escrevendo páginas incontornáveis. *Uma Póetica de Romance: Matéria de Carpintaria* é um texto de leitura obrigatória em muitas Faculdade de Letras de Universidades brasileiras. Nele, Autran Dourado analisa a sua escrita, revelando muitas das suas fontes de inspiração, e entrega ao leitor chaves importantíssimas de acesso aos seus textos, ao mesmo tempo que escreve verdadeiras páginas de teorização literária com o mesmo tom levemente irónico e provocador a que foi habituando o seu público. Também aqui se aproxima de grandes nomes da Literatura que contaram a génese das suas obras, tais como Virgínia Woolf – ela própria uma eloquente crítica e ensaísta.

Outra faceta interessante desta escrita inquieta – no sentido da experimentação – é aquilo a que se poderia chamar uma certa contaminação de géneros. Vejam-se os contos “A

⁹ *Os Melhores Contos de Autran Dourado*, (selecção João Luís Lafetá), p. 49-92.

¹⁰ *As Imaginações Pecaminosas*, p. 42-54.

Glória do Ofício”¹¹ e “Os Mínimos Carapinas do Nada”¹², ou o volume *Novelário de Donga Novais*, que Autran Dourado destaca como verdadeiras artes poéticas. Esta tendência vem sendo ampliada desde *Ópera dos Mortos* em que, na descrição do sobrado, se vislumbrava a mesma intencionalidade: apresentar no início do livro, a poética da obra. Anote-se a faceta autobiográfica de *Um Artista Aprendiz*, que narra o percurso de formação literária de João da Fonseca Nogueira, considerado verdadeiro *alter ego* do autor. Por tudo isto, ao conjunto da sua obra, pode-se aplicar a célebre fórmula de J. Ricardou, em que se afirma que o romance já não é a escrita de uma aventura, mas a aventura duma escrita¹³.

Em entrevista a Telenia Hill¹⁴, Autran Dourado afirmou a sua convicção de que os elementos teóricos fornecidos pelos romancistas e pelos criadores são fundamentais porque “só o autor pode dar os mecanismos da feitura da obra”¹⁵. A provar isso mesmo, temos os vários textos que o autor tem vindo a publicar com essa orientação e em que revela muitos dos seus processos e artifícios, em conformidade com a tendência moderna “em que a reflexão crítica acompanha a criação romanesca”¹⁶.

Uma acepção que tem vindo a ganhar força nos estudos críticos sobre a ficção de Autran é a de uma certa unidade temática e estilística, que resulta do recurso a técnicas narrativas e processos compositivos mais ou menos recorrentes, mas também de uma orientação no sentido de aprofundar, ou melhor, reiterar a diversos níveis o seu próprio universo narrativo.

Efectivamente, a composição literária mostra ser uma opção funcional na criação de sentidos e na exacta dosagem de tensão interior que Autran Dourado empresta aos seus escritos. Trabalhando muitas vezes sob a forma de planos, realizando sinopses, quadros,

¹¹ *Os Melhores Contos de Autran Dourado*, (selecção João Luís Lafetá), p. 239-259.

¹² *Idem*, p. 17-26.

¹³ Citado por R. Bourneuf e R. Ouellet, *O Universo do Romance*, p. 279.

¹⁴ Telenia Hill, “A Carpintaria do Romance”, p. 134-147.

¹⁵ *Idem*, p. 138.

¹⁶ R. Bourneuf e R. Ouellet, *op. cit.*, p. 8.

desenhos, esquemas, fica bem patente esse esforço colocado na concepção dos textos, referenciado pelo autor como o “risco do bordado”. Deste modo, vai manejando simetrias, contrastes, repetições que, em cada um dos seus romances, ou contos, correspondem a um sistema próprio de temas e motivos: os relógios em “*Ópera dos Mortos*”, os sinos em “*Os Sinos da Agonia*”, por exemplo.

Na esteira de grandes nomes da literatura, como V. Woolf, Joyce, ou Faulkner, Autran Dourado utiliza amplamente a técnica do monólogo interior, uma das maiores conquistas do romance do Século XX:

A descoberta do monólogo interior foi uma alegria tão grande para mim, que não sabia o que fazer com ele. Após essa fase de lua-de-mel e depois de praticá-lo à exaustão, convenci-me de que ele não era mais do que uma desordenada associação de imagens, lembranças, impulsos.¹⁷

O narrador, para contar a história, adopta como ângulo de visão a óptica de uma personagem. Tudo será captado a partir desse ponto de vista que está, ele também, imerso no universo romanesco. Verifica-se uma tendência para a interiorização, já que o leitor é posto em contacto directo com o fluir da consciência, nos seus pensamentos intimistas, desordenados, caóticos. A acção fica sujeita a duas orientações dicotómicas, por um lado imobiliza-se, estagna – muitos são os textos, sobretudo contos, em que a duração temporal não vai além de algumas horas, decisivas para o destino da personagem –, por outro lado, nessas mesmas páginas podem ser contempladas vivências que se estendem a vários anos, numa peculiar dilatação do tempo do discurso. A acção centra-se no campo da psicologia, visando apreender a sua corrente ininterrupta, revelando os abismos profundos da alma, dilacerada por conflitos interiores de grande densidade.

Esta opção narrativa tem importantes implicações na escrita do autor. Há como que um esforço para esbater a voz do narrador, que parece abdicar da onisciência demiúrgica, típica do romance do Século XIX. Contudo, é necessário ter em conta que, ao assumir a voz

¹⁷ Autran Dourado, *O Meu Mestre Imaginário*, p. 78.

das personagens, acentua-se o jogo de espelhos, porque essas vozes são moduladas através da voz do narrador, que se desdobra, criando a ilusão de que se ausentou. Tal como já foi referido por alguém, talvez à fragmentação da voz narrativa corresponda, na verdade, a sua verdadeira força. As personagens tornam-se quase incorpóreas, são vozes que se ouvem mais do que figuras que se vêem, assemelham-se a vultos imprecisos, cujo contorno é difusamente traçado pelos seus pensamentos. Nos casos em que é possível atribuir-lhe características físicas, muitas vezes estas são apontadas pela voz interior de outra personagem. Nota-se um enfraquecimento no enredo, que se torna acessório, secundário:

nada há de mais accidental e secundário num romance do que o enredo, que é apenas um dos elementos de sustentação da história, a maneira que o escritor encontra de manter viva a atenção do leitor.¹⁸

Autran chega a ampliar esta técnica, na sua composição por blocos, deslocando o foco narrativo por várias personagens, veja-se *Ópera dos Mortos* e *Os Sinos da Agonia*. Faz contar várias vezes o mesmo acontecimento para mostrar as suas múltiplas faces para, tal como demonstrou Tacca:

Juntamente com a convicção de que só se chega à verdade através da multiplicação dos enfoques, existe outra muito mais céptica, de que não há verdade, mas verdades, ou em todo o caso, de que o conhecimentos da verdade, na esfera do humano, é inalcançável.¹⁹

A ligação do monólogo interior à composição em blocos tem como consequência o relevo dado à retrospectção. São vários os textos em que a narrativa se desenvolve a partir da evocação de eventos do passado: os romances *Ópera dos Mortos*, *Os Sinos da Agonia*, *O Risco do Bordado*, e os contos “Pedro Imaginário”²⁰, “A Glória do Ofício”, para citar os mais marcantes. Intimamente relacionados com estes aspectos estão o recurso à memória e a complexidade dada ao tratamento do tempo, já que a imagem de um “labirinto temporal”²¹

¹⁸ Autran Dourado *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, p. 75.

¹⁹ Óscar Tacca, *As vozes do Romance*, p. 92.

²⁰ *As Imaginações Pecaminosas*, p. 94-115.

²¹ Adriana R. Sacramento, “A magia da palavra e da memória em *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado, o poder de constituir o mundo”, p. 149.

ilustra com alguma justeza a vivência das personagens. Sobre essas figuras que se voltam para as vivências conservadas pela memória, pesa o fardo do seu próprio passado.

Um dos traços unificadores das personagens do autor das *Imaginações Pecaminosas* – título por demais subtil – é a sujeição a uma certa forma de fatalidade. Rosalina, Gaspar, Malvina, Januário, Prima Biela, algumas personagens dos seus contos, parte delas habitantes de Duas Pontes, a determinada altura do seu percurso, sentem ou enveredam por um caminho que as conduzirá inexoravelmente a consequências fatais. Essa fatalidade, frequentemente metaforizada em termos de mecanismo, máquina, roda, deixa-as dominadas pela mesma impotência, uma vez que pressentem que tudo está pré-determinado por forças demasiado poderosas para que o homem, na sua pequenez, as possa enfrentar. Cria-se, assim, uma angústia insustentável, mercê dessas situações cuja saída possível parece ser apenas sob a forma de uma qualquer condenação, vejam-se as mortes de Januário e de Malvina, a loucura de Rosalina... Daqui resultam relatos de grande vibração humana porque neles se prefigura a dimensão do homem face ao universo. Desse jogo de forças se extrai o fundo mítico, por vezes trágico, destas histórias.

Nos casos em que o enfoque é dado a partir da personagem, há certos aspectos que são exacerbadamente privilegiados, enquanto outros são deixados na sombra. Essas opções, em escritos tão astutamente trabalhados, nunca são arbitrárias, basta pensar que, por vezes, o silêncio se torna tão ensurdecador como os gritos. A habilidade colocada na dosagem daquilo que se revela pode ser mais expressiva do que a total exposição omnisciente: “Os silêncios na escrita falam como um stradivarius nas mãos de um violinista”²². É neste sentido que se articula funcionalmente a legibilidade da obra com a competência do leitor, a quem cabe o papel de completar as lacunas deixadas no texto.

²² Autran Dourado, *O Meu Mestre Imaginário*, p. 78.

O lugar de destaque dado ao leitor, no sentido de que lhe cabe grande responsabilidade na concretização de muitos dos efeitos que se procura obter, é também muito próprio de Autran Dourado. Em conformidade com o que tem vindo a ser observado por muitas análises críticas²³, não se esquece o público, antes se apela à sua cumplicidade. Subjaz a esta implicação do leitor na obra o facto de a leitura não ser entendida como uma ocupação meramente lúdica, um passatempo, mas verdadeiro exercício intelectual. A relação do leitor com o universo romanesco depende igualmente da manipulação estilística levada a cabo pelo autor, pois em nenhum outro escritor está tão marcada a convicção de que a cada tema convém um estilo diferente. Ideia que é corroborada por Umberto Eco²⁴ quando defende que diferentes tipologias textuais pedem leitores distintos. Portanto, aquele que lê deve descodificar as instruções de leitura implícitas nos enunciados. Mais uma vez, as palavras do próprio autor confirmam essa intencionalidade:

O meu mestre imaginário diz, aliás, violando a minha modéstia de prima Biela, que se eu escrevi alguns daqueles blocos até sete vezes, por que não pedir ao leitor que me leia mais de duas vezes?²⁵

Alfredo Rodrigues Monte²⁶ procurou demonstrar que, a partir de 1976, Autran Dourado começou a glosar deliberadamente o seu universo romanesco. Tal processo de recorrência leva-o a falar de uma “macro-narrativa”, uma vez que a acção de muitos dos seus escritos é reiteradamente localizada na cidade de Duas Pontes, por onde circulam e se cruzam figuras de uma galeria de personagens bem conhecida dos seus leitores: Rosalina, Donga Novais, prima Biela, João da Fonseca Nogueira, Dr. Viriato, Dr. Alcebiades, Luízinha Porto... Outra tendência observável na obra de Autran Dourado é o processo que consiste na ampliação dos enredos romanescos, caso da novela *Lucas Procópio*, que toma como ponto de partida a figura do misterioso, temido e odiado avô de Rosalina de *Ópera dos Mortos*.

²³ Cf. Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 139 e segs.

²⁴ Cf. Umberto Eco, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, p. 21 e segs.

²⁵ Autran Dourado, *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, p. 32.

²⁶ *Carpintaria e Tecelagem*.

Atendendo ao facto de muitos desses textos acabarem por duplicar passos já apresentados, poder-se-ia ver nessa dinâmica iterativa uma forma de fazer variar o ângulo de enfoque da história que se conta, um exercício alargado da variação prismática. É o que sucede nos contos “Violetas e Caracóis” e “Noite de Cabala e Paixão”²⁷, ambos contam a neurose de Luízinha Porto que perturba os médicos de Duas Pontes. No primeiro deles, adopta-se o relato na terceira pessoa, no segundo, assume-se o ponto de vista do Dr. Viriato e recorre-se amplamente ao monólogo interior. Na verdade, mercê de uma grande habilidade criativa, Autran joga com as múltiplas possibilidades narrativas que, por si só, obrigam a um refazer da leitura ao nível da micro e da macro-narrativa.

Este intento aproxima a obra de Autran Dourado da tapeçaria de Penélope, pois o re-fazer pode ser entendido como uma face do desfazer. Um novo ponto na tapeçaria altera o desenho original. Este método pode ainda ser visto como um processo de mitificação desse universo romanesco: o autor cria paulatinamente os seus próprios mitos, à imagem do movimento que na Grécia Clássica correspondeu à elaboração das tragédias a partir do fundo mitológico arcaico. Neste caso específico, em vez de se apresentarem versões – que são sempre releituras – de obras alheias, como acontece em *Os Sinos da Agonia*, o autor volta-se para a sua própria criação. A imagem da tapeçaria ilustra esse contínuo resgatar e renovar de uma memória literária através da imaginação inventiva. À obra de Autran Dourado pode-se aplicar a metáfora de um organismo vivo dotado de memória própria.

Em jeito de conclusão, citemos o autor, cuja análise é sempre mais certa e autorizada: “o que há de comum entre as várias obras de um escritor? Só um fazer-se. Só depois de tudo escrito é que se pode dizer.”²⁸

²⁷ *As Imaginações Pecaminosas*, p. 55-64.

²⁸ Autran Dourado, *O Meu Mestre Imaginário*, p. 24.

1.2. A memória: dotação para a ubiquidade

C'est la mémoire qui fait l'homme. Il commence sa vie comme un enfant freudien; frappé en apparence d'amnésie, il a refoulé dans l'inconscient toutes ses blessures. Il grandit comme un jeune bergsonien: sa mémoire sert à l'action, elle est toute pratique et tournée vers l'avenir. Baudelairien, il retrouve le passé dans un parfum, une musique, dans la correspondance entre ses cinq sens. Avancant en âge, voici que, devenu proustien, des êxtases de mémoire involontaire lui font revivre le passé, peut-être même échapper au temps. Bientôt il vieillit comme Chateaubriand, ses souvenirs ne le consolent plus.²⁹

As questões relacionadas com a memória desde sempre suscitaram o interesse do homem. Os gregos arcaicos deram-lhe uma origem mítica, fizeram dela uma deusa, Mnemosine. Mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus³⁰, o que atesta, desde tempos antigos, uma relação estreita entre esta faculdade humana e a expressão artística. Pela importância atribuída aos heróis e à celebração dos seus feitos, considerava-se que Mnemosine presidia à poesia épica. Para Homero, versejar era lembrar e o poeta era um homem possuído pela memória que garantia a ligação com o passado e os tempos antigos³¹. Entendida como remédio contra o esquecimento, a fonte da memória era igualmente uma fonte da imortalidade³².

Hipócrates situou-a correctamente no cérebro, comprovando-o com a referência a algumas patologias que pareciam estar relacionadas com a perda da memória³³. Os filósofos pré-socráticos lançaram as primeiras bases para a problematização sobre o papel do cérebro,

²⁹ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Les Sens de La Mémoire*, p. 9.

³⁰ Joel Schmidt, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, p. 189.

³¹ Recorde-se que, nas sociedades arcaicas, o conhecimento e a literatura eram transmitidos oralmente, daí que a memória fosse considerado um elemento fundamental para a preservação do património cultural.

³² *Apud* Jacques Le Goff, "Memória", p. 21.

³³ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 18.

do espírito, da alma, da inteligência³⁴. Os sofistas reconheceram a sua utilidade em todas as coisas, introduzindo noções como o hábito, a percepção, a associação, traços bem característicos do processo mnemónico³⁵.

Platão entendeu a memória como forma de conhecimento, mas rejeitou a ideia de que o homem possa aprender seja o que for de raiz. Na filosofia platónica, instruir-se era lembrar-se de dados adquiridos num outro tempo, recuperáveis graças à capacidade de recordar. Neste sentido, a memória em Platão foi abordada sobretudo na perspectiva do papel desempenhado na construção do saber.³⁶

É a Aristóteles que se deve o primeiro estudo completo e de cariz científico sobre a memória, à qual atribuiu uma grande importância³⁷. No estudo “Da memória e da reminiscência” que integra a obra *Da Alma*, distingue a noção de memória da noção de reminiscência. A memória surge estreitamente ligada ao tempo, em particular ao passado. Descreveu-a como uma capacidade de evocar imagens de objectos ausentes, relacionando-a mais com o sensível do que com o espiritual. É nesta perspectiva que, para Aristóteles, a memória é comparada a um bloco de cera, sobre o qual ficam gravadas as imagens. Outra característica apontada é o facto de a memória fornecer uma recordação completa, faculdade que é comum aos homens e aos animais. Já a reminiscência é uma faculdade tipicamente humana, que assenta num esforço, um trabalho do espírito direccionado para a reconstrução de determinada sequência de ideias ou de emoções. Assinalou, igualmente, a presença das recordações involuntárias, que surgem sem que haja qualquer esforço nesse sentido. Por conseguinte, a reminiscência caracteriza-se pela fragmentação, pois não fornece senão uma parte do objecto. Apela a uma busca, a uma pesquisa a fim de se proceder à reconstituição a partir desses fragmentos.

³⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵ *Idem*, p. 19.

³⁶ *Idem*, p. 20 e segs.

³⁷ Cf. Sir David Ross, *Aristóteles*, p. 151.

Santo Agostinho, num texto de alguma beleza³⁸, referiu-se ao poder da memória, recorrendo à imagem de um vasto palácio onde permanecem os muitos tesouros das imagens veiculadas pelos sentidos. Apontou alguns dos mecanismos típicos da memória, como a forma desordenada e involuntária com que certas recordações afluem ao espírito, por oposição a outras que são invocadas voluntariamente. Distinguiu com precisão as diferentes entradas sensoriais, de acordo com o sentido pelo qual se processa a percepção, havendo lugar a memórias visuais, olfactivas, tácteis, auditivas e gustativas. A memória é, ainda, entendida como um lugar onde o homem se pode encontrar consigo mesmo, com a riqueza das suas experiências e com a diversidade dos conhecimentos científicos adquiridos, introduzindo também a noção de ausência, pois todas essas recordações são invocadas mesmo não estando na presença dos objectos e das imagens que as imprimiram no espírito. Porém, um dos aspectos mais interessantes da teoria de Santo Agostinho prende-se com a noção de memória da memória e de memória do esquecimento:

Por conseguinte, quando me lembro da memória, é a própria memória que por si mesma a si mesma está presente; quando porém, me lembro do esquecimento, não só a memória está presente mas também o esquecimento: a memória, com que me lembro; o esquecimento, de que me lembro.³⁹

Portanto, os fundamentos da investigação sobre a memória foram lançados desde a antiguidade. Ainda que de uma maneira incipiente, os textos antigos anunciam os principais aspectos das teorias modernas: a memória sensorial, a memória intelectual e a memória afectiva; a ligação entre a memória e o conhecimento; a associação de ideias; a fragmentação; a evocação voluntária e involuntária; as sucessões desorganizadas e os esquemas estruturados; as noções de latência, imanência e ausência; a importância do tempo; o esquecimento como uma das faces da memória... Para Jacques Le Goff⁴⁰, aliás, com o texto de Santo Agostinho,

³⁸ Cap. VIII-XXI das *Confissões*.

³⁹ *Idem*, p. 250.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 26.

profundamente imbuído da dialéctica cristã, nasceu o exame de consciência e a introspecção que seriam, mais tarde, aprofundados pela psicanálise.

Por tudo isto, é notório que a capacidade de conservar e restituir informação não basta para descrever a memória humana, pois já foi cientificamente provado que os animais e outros organismos vivos a possuem também. Neste sentido, a hereditariedade enquanto maneira de conservar certos traços genéticos tem sido encarada como uma forma de memória que não se restringe apenas aos humanos.

A memória humana caracteriza-se por uma grande complexidade, definindo-se pela aptidão mental de representar os objectos ou os acontecimentos na sua ausência. Esta faculdade no homem adulto resulta simultaneamente de uma evolução filogenética, genética e histórica que está na origem dos vários níveis de memória disponíveis. A memória genética, estritamente biológica, que funciona por associação, está relacionada com a aprendizagem de competências sensório-motoras: domínio da capacidade para caminhar, comer, manusear instrumentos. É a capacidade representativa, em que a linguagem é o elemento modalizante por excelência, bem como os aspectos afectivos e sociais que distinguem a memória humana da dos outros seres vivos. A abordagem de *Os Sinos da Agonia* vai privilegiar precisamente esses aspectos da memória que se relacionam com a definição da condição humana.

A função primordial da memória está largamente comprovada em diferentes áreas do saber: na medicina, na psicologia, na psiquiatria, na psicanálise, na filosofia, na história, na literatura. Se nos estudos ligados à medicina se tem avançado para compreender os mecanismos cerebrais em que assenta a memória, se na psicologia se tem aprofundado o factor da personalidade nos contornos das evocações, se na psicanálise se estabeleceu a diferença entre o manancial disponível e o que está acessível, nos estudos históricos muito se tem contribuído para compreender a dimensão colectiva da memória, demonstrando-se que o controle da memória colectiva é uma forma de poder e de domínio, o que não deixa de ser

uma abordagem igualmente interessante. Por muito distinto que seja o método de análise, acaba sempre por conduzir à importância capital deste mecanismo mental, imagem disso mesmo são as consequências devastadoras das doenças do foro da memória, como o Alzheimer, que conduz à destruição do “eu”, ou o esforço colocado pelos governos totalitários no controle da memória colectiva, passando pela destruição da memória cultural de certas minorias.⁴¹

Através das pesquisas relacionadas com as doenças da memória, foi possível demonstrar que esta é o elemento essencial na construção da identidade individual, que se começa a definir desde a mais tenra infância, se não mesmo a partir do ventre materno. Por esse motivo, uma das funções primordiais da memória é permitir o reconhecimento de cada homem enquanto ser único que existiu, existe e continuará a existir. Porém, o homem participa a um só tempo de duas espécies de memória: a memória individual e pessoal e a memória colectiva. A memória individual diz respeito à sua pessoa definida, aos actos de recordação cujo objecto é o seu percurso de vida, perspectivado sob o seu próprio ponto de vista. A memória colectiva, na qual se inscrevem as memórias individuais, assegura a reprodução dos comportamentos sociais e diz respeito à relação com o grupo.

Para Maurice Halbwachs⁴², a memória individual constrói-se a partir da alteridade. O homem nunca está sozinho, posiciona-se sempre relativamente a um grupo: a família, a classe social, o grupo profissional, a religião. Para este autor, falar da memória individual separada da memória colectiva mais não é do que uma abstracção. Além disso, existem múltiplas memórias colectivas que correspondem à diversidade dos grupos a que os indivíduos pertencem. Pela memória colectiva conserva-se do passado o que é importante para a sobrevivência do grupo. Outra noção importante decorre da sustentação da memória colectiva

⁴¹ Cf. Paul Connerton, *Como as Sociedades Recordam*, p. 17.

⁴² *La Mémoire Collective*.

no tempo e no espaço. É possível aos indivíduos adquirir, localizar e evocar as suas recordações em função de um enquadramento espaço-temporal.

Os mecanismos típicos da memória reconhecidos por todos os investigadores são a aquisição, a conservação e a reprodução. A aquisição tem a ver com a gravação das impressões no cérebro: sensações e emoções ou aprendizagens cognitivas, intelectuais ou motoras. Ainda nessa fase de registo, a personalidade de cada um já é um factor determinante para a intensidade e a qualidade da percepção. Essa matéria fica armazenada sob a forma de códigos específicos: códigos sensoriais para as sensações visuais, olfactivas, auditivas; códigos motores e códigos simbólicos. A cada modalidade de percepção, corresponde um mecanismo de preservação diferente. São igualmente determinantes os aspectos psicológicos, afectivos e sociais a partir dos quais se dá a memorização. Essa substância mnemónica fica assim conservada, podendo, posteriormente, vir a ser reproduzida, tanto voluntária como involuntariamente.

Todavia, a maior parte dos especialistas da memória concorda que ela não é apenas um reservatório de recordações, à imagem de um arquivo. Trata-se sim de uma função em constante mutação, cuja configuração é incessantemente alterada consoante se vai vivendo, à semelhança de uma folha de cálculo que refaz todos as operações de cada vez que se insere informação nova. Essa característica faz com que a matéria evocada não permaneça cristalizada, a recordação surge alterada conforme se renovam as experiências do presente, à luz do qual se evoca o passado. Recordar não é, em razão disso, copiar, mas reviver, reconstruir. A própria recordação traz consigo uma série de adaptações e consequentes interpretações – aquele que recorda é diferente do que viveu, aquilo que é recordado é diferente daquilo que foi vivido. De cada vez que o processo se repetir, verificar-se-á sempre um novo desfasamento, desenhando-se a imagem de um espiral infindo.

A relação com o tempo constitui, em consequência do que atrás foi dito, outro traço particular da memória. Recordar não é mais do que empreender uma viagem no tempo, mediada por essa capacidade mental de reproduzir o já vivido que estabelece a ponte entre o que foi e o que é, deixando, em alguns casos, antever o que pode vir a ser. Se o acto de lembrar não pudesse ser situado no tempo, as recordações seriam incompletas, caóticas e perderiam os pontos de referência que as estruturam.

Este enquadramento teórico permite compreender que a relação entre memória e literatura assume múltiplas modalidades, possibilitando várias perspectivas de abordagem e reflecte a utilização de processos e recursos idênticos. Uma área privilegiada para o enriquecimento desse diálogo inscreve-se no memorialismo, ou seja, textos em que a intenção intrínseca é precisamente reconstituir um percurso de vida segundo uma ordenação mais ou menos cronológica. Por definição, as Memórias têm um carácter biográfico ou, em última análise, autobiográfico, e procuram registar factos e acontecimentos relacionados com um indivíduo, um assunto ou uma época. O sujeito de enunciação – coincidente ou não com a voz autoral – mergulha no passado, sistematizando os momentos mais importantes preservados pela memória, movimento que pode responder a uma compreensão mais lúcida motivada pela distância temporal.

Nas obras de ficção que tomam a forma de Memórias, a personagem tenta reunir e dar um sentido a toda uma parte da sua vida, esforçando-se por destacar as suas linhas de força; ela conhece antecipadamente o ponto de partida e o ponto de chegada do itinerário.⁴³

Mas as relações entre memória e literatura não se esgotam na intenção que preside ao texto. Atingem níveis bem mais profundos e, por vezes, ligam-se através de fios tão entretecidos que é quase impossível destrinchá-los. A memória é, efectivamente, fonte da própria literatura. O acto criativo de um escritor – romancista, poeta ou dramaturgo – parte sempre da sua memória, ainda que se fale de imaginação, esta mais não é do que uma faceta

⁴³ R. Bourneuf e R. Ouellet, *op. cit.*, p. 115.

da memória. Do resultado final – romance, poema ou drama – fazem parte tanto as memórias pessoais do autor, que muitas vezes conferem aos textos um carácter autobiográfico que nem sempre é intencional, como as memórias literárias, que permitem discorrer sobre o diálogo estabelecido com outros textos:

Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales.⁴⁴

No caso particular da narrativa, essa proximidade é ainda mais flagrante, pois a memória é ela mesma uma forma de narrativa e toda a narrativa se organiza através de uma mnemónica.

Partindo deste princípio, Jean-Yves Tadié e Marc Tadié, no seu estudo *Les Sens de la Mémoire*, procuram demonstrar que muitas vezes em literatura se dão análises precisas dos diferentes aspectos da memória que, por seu turno, assentam em suportes neuroanatómicos. O génio literário, desde há séculos, descreve de forma artística a plasticidade, o dinamismo e o carácter afectivo da memória, ora partindo das recordações dos escritores ou dos poetas, ora dando um lugar central às recordações das personagens que criam⁴⁵. Recorde-se, a título de exemplo, a obra de Marcel Proust, em que o famoso episódio das madalenas ressuscita todo um passado sepultado na memória que não parecia ser possível recuperar por um esforço consciente.

Por outro lado, no texto literário tendem a convergir a memória do escritor, a memória do texto e a memória do leitor, num perpétuo movimento de confluência: escrever é uma forma de ler, ler é uma forma de escrever, processos dinâmicos que se desenham sobre a superfície do enunciado. O próprio Autran Dourado chama a atenção para a importância da memória na produção literária, precisando que as palavras memória e imaginação compartilham a mesma raiz etimológica⁴⁶. O escritor mineiro, em vários dos seus textos,

⁴⁴ Ricardo Piglia, “Memoria y tradición”, p. 60.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁶ Autran Dourado, *O Meu Mestre Imaginário*, p. 71.

remete para a grande influência dos gregos antigos na literatura, o que não deixa de ser uma forma de memória.

À literatura cabe, cumulativamente, um papel relevante na preservação da memória cultural, social e colectiva. Os textos podem ser lidos como vestígios históricos, à maneira dos monumentos⁴⁷. Nas páginas de um romance é possível contactar com instituições como a monarquia; compreender as convenções sociais de uma época recuada no tempo; acompanhar a própria evolução social desde as relações entre o senhor e o vassalo até à luta de classes. Na literatura se conservaram os diferentes estádios da língua, que se abre como área de pesquisa privilegiado para comprovar o seu dinamismo. Deste modo, se preserva uma memória colectiva cujo acervo é fundamental para a construção da identidade de um povo ou de uma nação.

⁴⁷ Cf. Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 11.

2. Os Tempos da Memória

21. *O antes agora: memória do passado*

Lembrando agora doía outra vez.
(SA, 259)

Face a *Os Sinos da Agonia*, o leitor vê surgir-lhe a imagem de um labirinto, ou então a do bosque druídico de Eco⁴⁸, tão complexo é o mundo edificado nas suas páginas. Erasmo Rangel, o mestre imaginário de Autran Dourado, já assim definira a narrativa:

labirinto no tempo, em que não se pode perder o fio. O que impede a narrativa de ser perfeito labirinto é ter ponto de partida e um ponto de chegada. Mas o labirinto possui também uma entrada e uma saída. Ponto de partida e entrada, ponto de chegada e saída, que podem ser os mesmos.⁴⁹

Tome-se, então, como ponto de partida e entrada uma frase do autor sobre este romance:

Os Sinos da Agonia – uma só história narrada de três maneiras diferentes, ambíguas e mesmo contraditórias – os discursos dos três personagens principais: na verdade dois, desde que Januário e Gaspar são as duas faces do mesmo personagem mítico – Hipólito.⁵⁰

Nesta primeira pista de leitura, destaca-se essa unidade na dispersão como figuração do híbrido (Minotauro?), duas forças opostas que condicionam o relato e que condenam o leitor (Teseu?) a vaguear pelos caminhos que ora se bifurcam, ora se entrecruzam, ora se repetem até encontrar a possível saída ou o ponto de chegada. Eleja-se a memória, então, como o fio de Ariadne que o há-de guiar durante esse percurso, permitindo esbater a fragmentação do relato e assim completar o mosaico diegético.

⁴⁸ Umberto Eco refere-se à imagem do bosque para dar conta da complexidade dos enunciados narrativos que propõem múltiplos caminhos ao leitor, aliás essa imagem está patente no título do volume de ensaios: *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*.

⁴⁹ Autran Dourado, *O Meu Mestre Imaginário*, p. 71.

⁵⁰ Autran Dourado, *Uma Poética de romance: Matéria de Carpintaria*, p. 138.

Esquecendo, por ora, o fundo mítico que está na base da intriga⁵¹, a história de que se compõe o núcleo narrativo é relativamente simples. Assentando no triângulo amoroso que envolve Malvina, João Diogo Galvão e Gaspar / Januário, a acção é impelida pelo amor, o adultério e o ciúme. Malvina, fidalga, jovem e bela, casada com João Diogo, muito mais velho do que ela, toma-se de amores por Gaspar, seu enteado. Para se poder entregar a esse amor livremente, planeia matar o marido, unindo-se com esse propósito a Januário que, fascinado pela sua beleza e pelo seu poder de sedução, é facilmente manipulável e aceita executar o assassinio de João Diogo. Porém, Gaspar, mesmo com o pai morto, recusa-se a esse amor, abandona Malvina e tenta um novo projecto de vida através do casamento com Ana, jovem pura e ingénua, que lhe oferece um amor casto. Malvina, despeitada e enciumada, suicida-se, mas antes deixa uma carta escrita ao Capitão-General em que acusa Gaspar do assassinio do pai. Quanto a Januário, cansado de fugir à justiça, regressa à cidade e entrega-se à morte.

Conforme explica no seu ensaio *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*⁵², na composição desta obra, Autran Dourado tinha inicialmente previsto três blocos uniformes, cada um deles correspondendo a uma visão da história. Mais tarde, optou por cortar a parte final de cada um dos blocos, formando desta maneira um quarto bloco. Com esses cortes, suspendeu as narrativas e obteve a unidade da obra. A montagem final é a que se observa no romance: quatro blocos, designados por jornadas⁵³: primeira jornada – “A Farsa” – focalizada em Januário; segunda jornada – “Filha do Sol e da Luz” – focalizada em Malvina; terceira jornada – “O Destino do Passado” – focalizada em Gaspar – e a quarta jornada – “A Roda do Tempo” – para onde confluem os sintagmas anteriores, mas mantendo a focalização tripartida.

⁵¹ A intriga de *Os Sinos da Agonia* assenta num processo de reelaboração do mito de Fedra e Hipólito, apesar de nela se fundirem aspectos provenientes de outros mitos, como o de Édipo ou o de Medeia.

⁵² Cf. Autran Dourado, *Op. cit.*, p. 139 e segs.

⁵³ Este termo é sinónimo de acto na Tragédia Antiga e nos poemas dramáticos espanhóis. Esta explicação é também dada pelo autor no ensaio supra citado.

No último bloco, a convergência das três narrativas dá-se ao nível do tempo, pois a acção decorre na manhã do mesmo dia.

O romance inicia-se com Januário, na noite anterior ao seu regresso a Vila Rica, de onde fugira um ano antes e para onde não deveria regressar mais, sob pena de o pagar com a vida. Nesses momentos iniciais, fica desde logo perceptível que Januário voltara precisamente por se ter resignado a esse destino. Neste sentido, porque se parte da situação que encerra a diegese, trata-se de um começo *in ultima res*. Esta opção narrativa aproxima-se da técnica do romance policial. As primeiras páginas estão imersas num clima de mistério que suscita a curiosidade do leitor e confere ao relato uma certa dosagem de expectativa sobre o posterior desenrolar da acção.

O passado, que explicará os antecedentes da situação figurada no *incipit*, será resgatado pela memória, numa tentativa de se encontrar um sentido para as vidas das quais se descrevem as últimas horas. O epílogo retomará o início, conferindo-se ao relato uma estrutura circular. Pierre Janet⁵⁴, citando os velhos filósofos, define a memória como o conhecimento do passado. Vários são os estudiosos que a encaram ainda como uma faculdade que tudo conserva em estado virtual, ao mesmo tempo que constitui a fonte fundamental de toda a reflexão. Em *Os Sinos da Agonia*, a narração resulta, em larga medida, de um processo rememorativo. Januário, Malvina e Gaspar orientam as suas cogitações pelas suas memórias pessoais. Ao recordarem as vivências do passado, estão implicitamente a reflectir sobre si mesmos, havendo como que uma espécie de duplicação que lhes permite verem-se à distância. Todos eles estão dominados pela impossibilidade de esquecer, pelo que o próprio presente se encontra submerso por esse passado que se perpetua e que surge como destino e maldição.

A noção de memória é indissociável da noção de tempo: não há memória sem a consciência do fluir temporal. A recordação assenta sempre na relação entre o presente e o

⁵⁴ “Le problème de la mémoire”, p. 183.

passado, marcando o contraste entre esses dois momentos. Ao transferirem-se os eventos para o plano mental mediante a evocação retrospectiva, procura-se, com a escrita, captar o carácter fragmentário da memória. Este programa narrativo determina, à partida, a expressão e a vivência do tempo, que se torna uma categoria central no relato. Como a memória se rege por padrões e por uma lógica que são estritamente internos, pessoais e privados, não se coaduna com a rigidez dos instrumentos que pretendem tornar o tempo mensurável: o relógio e o calendário. Por esse motivo, a sequência cronológica dos eventos não é, praticamente, utilizada. A manipulação do tempo nesta narrativa desenha um complexo entrançado, que se projecta ao nível do tempo da história, do tempo do discurso e do tempo psicológico.

A ligação entre as quatro jornadas faz-se através dos fios do tempo. A quarta jornada é a sequência da primeira, correspondendo à manhã que sucede à noite em que Januário espera às portas da cidade. A segunda e a terceira jornadas constituem analepses completivas em relação à primeira e à quarta, uma vez que incidem sobre os acontecimentos que explicam a situação de desespero em que se encontram as personagens. A terceira jornada dá continuidade à segunda: é a manhã que se segue à morte de João Diogo.

Com efeito, a unidade da obra obtém-se em virtude da articulação temporal entre os blocos narrativos, uma vez que, em cada um deles, se disseminam referências textuais que permitem reconstituir o tempo da história. A primeira e a quarta jornadas incidem sobre as horas que medeiam entre a meia-noite e um pouco depois das nove da manhã. Tomadas em conjunto constituem o sintagma final da intriga que envolveu as personagens. O tempo anterior a esse dia é recuperado através das recordações de Januário, Malvina e Gaspar, que instauram sucessivas analepses completivas no interior desses dois blocos. A segunda e terceira jornadas constituem novas analepses completivas e homodieéticas. Note-se, porém, que, dada a focalização distribuída pelos três protagonistas, alguns desses lances se repetem, ainda que sujeitos a subtis variações.

Apesar do estilhaçar do tempo, é possível delimitar as balizas temporais do enredo, já que muitos episódios da narrativa são situados em relação a outros, através de fórmulas como “[n]ão agora de noite, antes” (SA, 15); “da última vez” (SA, 18); “dias depois” (SA, 19); “[d]esde aquela noite” (SA, 21); “desde que preso há uma semana atrás” (SA, 63); “Antes de um ano” (SA, 125); “Só muito mais tarde, meses depois” (SA, 227); “Desde que ele a abandonou, depois da missa” (SA, 261). O tempo decorrido na história é de cerca de três anos. João Diogo e Malvina estiveram casados um ano antes do regresso de Gaspar; Gaspar e Malvina conviveram alguns meses até que ele se apercebesse de que se amavam; após ter assassinado João Diogo, Januário esteve preso cerca de uma semana, antes de o pai lhe ter dado “escapula”; Gaspar mudou-se para a antiga casa de João Diogo no dia do funeral do pai. Entre estes acontecimentos e o fecho da acção há uma elipse de um ano.

Porém, a par das recordações que obedecem a um apelo voluntário, subsiste na memória todo um manancial de recordações cuja afluência ao espírito é impossível de controlar. A memória, pela sua peculiaridade, move-se livremente no tempo à revelia da rigidez dos relógios: ora recua, ora avança, percorrendo quase instantaneamente longos intervalos de tempo. Em virtude disso, as recordações surgem de forma desorganizada e lacunar. Na sucessão associativa das evocações cruzam-se, fundem-se e sobrepõem-se vários tempos sem qualquer transição. Por conseguinte, inscrevem-se no enunciado outras lembranças das personagens – verdadeiras narrativas na narrativa – que dizem respeito a um tempo anterior à história e a momentos da vida das personagens que não estão directamente relacionados com a intriga principal.

Januário evoca episódios desgarrados da sua infância: o timbre da voz de mãe Andresa, adormecendo-o; as palavras com que esta o recomenda aos cuidados do pai, já no leito de morte. Recorda a sua convivência com os filhos legítimos de Tomás Matias Cardoso e a sua educação no Seminário da Boa Morte. Malvina guarda da infância reminiscências do

tempo de abundância do pai e do seu princípio de educação musical. Na sua mente, cruzam-se as circunstâncias do nascimento de Donguinho – anteriores ao seu próprio nascimento. É ainda pelas suas recordações que se vem a revelar o destino final das personagens da sua família: o pai morreu de velhice e de tristeza, a mãe regressou ao reino, Mariana entrou para um convento e Donguinho morreu vítima de uma emboscada. Gaspar evoca sobretudo as figuras da irmã e da mãe. Perante o caixão do pai, vêm-lhe à mente as imagens guardadas da irmã morta, do tom da sua pele e da frieza do toque. Acusa ainda o remorso que lhe causa, no presente, não ter assistido à morte da mãe por estar ausente no Reino. Nessa relação com os seus mortos destaca-se o enjoo causado pelo cheiro da cera queimada e pelo cheiro das flores que lhe ficou impregnado na memória desde a morte da irmã e que, no momento em que vela o pai, o domina tão intensamente que teme desmaiar. É pelas suas divagações que se torna compreensível a repulsa que as mulheres lhe inspiram, destacando-se o episódio da criança que em Coimbra lhe acenava todas as manhãs até que a mãe da menina lhe começou igualmente a deitar uns olhares carregados de sentido.

A expressão do tempo, como se vê, obedece a duas forças dicotómicas. Por um lado, há como que uma imobilização da acção, já que o tempo da história, compreendido pela primeira e quarta jornadas não vai além de algumas horas, marcadas pela espera angustiada daquilo que não se sabe o que será, mas que é pressentido como a revelação de um destino final. Contudo, mediante o recurso aos artifícios da memória e do fluxo de consciência, introduz-se no relato uma extensão temporal muito mais vasta, sem que isso comprometa a unidade e a coerência da obra. Recuperam-se desta forma, os momentos mais marcantes da vida dos protagonistas que permitem, por sua vez, reconstituir o enredo e compreender a psicologia destas personagens.

Uma vez que o processo narrativo é desencadeado pelos mecanismos da memória e da retrospectão, o relato surge marcado pela desorganização, pela fragmentação, pela repetição,

resultantes dos caprichos e das falhas da própria rememoração. Assumindo-se como ponto de vista a interioridade das personagens, toma-se contacto com os seus pensamentos mais íntimos na sua forma em bruto: desordenados, caóticos, obedecendo apenas às oscilações da mente. A exploração dos diferentes níveis de consciência aparece reflectida no ritmo da prosa, pois o autor esforça-se por dispor as sequências e as associações de ideias tal como elas surgem na mente humana. Note-se como, no final do romance, se agudiza essa desconexão, em estreita ligação com os conflitos que dilaceram as personagens. Januário, Malvina e Gaspar, consumidos por uma espera ansiosa, já não conseguem organizar as suas próprias ideias. As ondas de angústia que os assaltam impiedosamente arrastam consigo a capacidade de organização. A este, como a outros livros do autor, aplica-se com justeza a observação de A. Mendilow a respeito dos romancistas da corrente de consciência:

Rompem e reformulam os padrões de linguagem com repetições e elipses, palavras provenientes da combinação arbitrária de outras e novas invenções; alusões meio percebidas, palavras emotivas, imagens evocativas; atordoam-nos, hipnotizam-nos, jogam-nos para fora dos canais da lógica formal, e assim intentam induzir em nós a recriação, através da intuição, do fluxo original de sensações e percepções que inunda, sem pausa nossas mentes.⁵⁵

Na verdade, a memória constitui a um só tempo uma técnica e uma convenção romanesca que permite veicular com verosimilhança a simultaneidade na linearidade e na consecutividade da própria escrita. Articulada com o recurso à técnica do fluxo de consciência, amplamente utilizado pelo autor, neste como noutros escritos, a associação de ideias, emblemática dos processos rememorativos, determina o ritmo e os acentos melódicos do discurso. As evocações, pela sua própria natureza, acabam por subverter a ordem dos acontecimentos: a acção progride por movimentos bruscos e cortes abruptos que se reflectem ora em novos recuos, ora em saltos em frente, cruzando e fundindo no agora várias temporalidades. O movimento pendular da memória vai do passado remoto da infância a um

⁵⁵ A. A. Mendilow, *O Tempo e o Romance*, p. 171.

tempo mais recente, observando-se a tendência para insistir demoradamente em certos pormenores, cuja repetição acentua a sua importância, ao passo que outros são elididos.

Assim, o tempo do discurso contempla múltiplos registos. A primeira e a quarta jornadas, pela sua duração temporal, tendem em certa medida para a isocronia. Por outro lado, todas as evocações do passado introduzem anisocronias que contemplam várias analepses completivas e homodieéticas, mas também heterodieéticas. Os lances analépticos são ricos em alusões, referências vagas e imprecisas, nas quais se dilui a acção e que redundam na impressão de claro-escuro que se desprende das páginas do livro. Contudo, as analepses podem conter em si mesmas a expressão de prolepses que aí se encaixam, se alternam ou encadeiam. Portanto, artifícios técnicos como a sucessão de elipses, de resumos e de cortes no discurso, inseridos sem qualquer transição, sublinham o carácter fragmentário do enunciado, veiculando um ritmo narrativo que se aproxima do fluir da memória.

A filtração das vivências pela memória inscreve, no relato, a dimensão psicológica do tempo. O tempo psicológico, ou interior, tal como se lhe refere A. Mendilow, diz respeito à

estimação do tempo através de valores individuais ao invés de escalas objectivas. É, em outras palavras, um tempo relativo, interior, estimado através de valores que variam constantemente, em contraste como o tempo exterior, medido através de padrões fixos.⁵⁶

As personagens, dada a forte perturbação interior que as domina nas horas em que a acção se aproxima do desfecho, equacionam a vivência do tempo de maneira bastante idêntica.

Uma vez que os três protagonistas se sentem apanhados numa teia fatal de que não é possível escaparem, o tempo torna-se metáfora de um mecanismo desencadeado que nada parece poder parar. Portanto, perpassa no texto, e nos pensamentos das personagens, essa imagem de vertigem devoradora que as arrasta, e que vai ecoando em cada uma das jornadas. A título de exemplo, cite-se a constatação feita por Malvina:

⁵⁶ A. A. Mendilow, *op. cit.*, p. 131.

Agora era o engenho em disparada, o engenho que ela não soube mais parar. O engenho enlouquecido de um relógio. O relógio puxava os sinos, trazia as coisas. As coisas aconteciam sem parar. Tudo lhe escapava entre os dedos. (SA, 260)

Notoriamente, evidencia-se a impressão de que a duração do tempo foi exacerbadamente dilatada, de tal forma que a nitidez das recordações se esbate. A ordem dos acontecimentos torna-se imprecisa e difícil de reconstituir, as coisas parecem muito mais distantes do que realmente foram, porque tudo se mistura na memória. Assim o sente Januário: [f]oi antes ou depois do presente do punhal? Não conseguia se lembrar, tudo tão brumoso, tanta coisa tinha acontecido, tanto as coisas se distanciavam ligeiras naquele ano de ausência.” (SA, 22). Malvina tem a mesma percepção, também para ela o tempo surge expandido: “[à]s vezes parecia que tinha vivido uma enormidade de tempo, era mesmo uma velhinha engelhada, finda.” (SA, 258).

O ano decorrido entre a morte e o velório de João Diogo representou para os três protagonistas o mesmo sofrimento, conotado em termos de “pesadelo, remorso e dor” (SA, 19), para Januário, e de prolongada agonia para Malvina, muito mais demorada do que realmente fora: “[c]omo a dela, um ano. Ou foi mais do que um ano? Perdeu a noção do tempo, tanto sofrera.” (SA, 258). Num movimento que pretende dar conta do enclausuramento, da aflição e do esgotamento destas figuras, há como que um estreitamento fatal do tempo, sintetizado no pensamento de Gaspar, mas que se aplica a todas elas:

Aquela noite pesada, arrastada, cheia de sustos e presságios, de lembranças soturnas e agourentas. Mergulhada numa névoa, num vapor úmido e quente. Noite de agonia sem fim, que se prolongava no dia. (SA, 285)

É a esta luz que o som dos sinos se torna profundamente significativo. Ironicamente trágicos, os sinos da cidade tocam a agonia, alguém que se encontrava próximo da morte, aguarda em padecimento que o destino final e comum a todos os homens se cumpra: a entrega à morte, ao sono eterno. No estado de espírito em que se encontram as personagens, a similitude é inequívoca: os sinos dobram por elas, acentuando a opressão crescente das

últimas horas. A convergência dos blocos narrativos e dos pensamentos das personagens dá-se ao som dos sinos: todas elas se sentem chamadas pelo dobre soturno que ecoa pela cidade e nos seus espíritos, tornando-se insuportável: “como um tempo tão curto podia durar uma eternidade. Temia gritar.” (SA, 259), assim o expressa a consumida Malvina.

Nas memórias dos três protagonistas destacam-se os momentos de grande intensidade emocional, que ficam profundamente gravados no espírito, assinalando uma espécie de destino que condiciona, a partir daí, o comportamento de cada um deles. A frequência e a fidelidade com que essas fortes impressões ressurgem estão directamente relacionadas com o impacto que causaram, reavivado em cada nova evocação.

Para Januário, um desses momentos foi a primeira vez que viu Malvina, ficando instantaneamente arrebatado:

Quando primeiro viu Malvina no seu cavalo ruão. Quem era aquela aparição, aquela mulher que ele nunca tinha visto antes, de que nunca tinha ouvido falar? Não, não era dali, não podia ser ninguém dali. Não havia na cidade ninguém feito ela, ninguém que se vestisse assim que nem ela. (SA, 53)

A partir desse instante, Januário passa a segui-la obcecado, cego de paixão. Quando ela lhe começa a retribuir os olhares, os sorrisos, os bilhetes e, por fim, se lhe entrega, o destino do jovem mestiço fica selado. Preso à sua beleza, à sua magia, ao seu fascínio, fica destituído de toda a vontade que não seja estar com ela: “o dia em que não se encontrava com Malvina era de uma tristeza canina, de feroz e desconsolado desespero.” (SA, 81). Por isso, apesar de uma certa repugnância, aceita fazer tudo o que ela lhe pediu, executando o plano que ela traçara sem nunca duvidar das suas intenções. O poder que Malvina exerce sobre ele impede-o de fugir, de se afastar de Vila Rica:

Preso e voltado para aquela casa, para aquela mulher, como os farelos de ferro grudados numa pedra-imã. Àquele nome, àquele casa, àquele corpo, para sempre. (SA, 19)

Incapaz de a esquecer, Januário está subjugado por uma espécie de fatalidade que se fecha sobre ele como um círculo, do qual não pode escapar. Durante o ano em que andou fugido, na

verdade, mais não fez do que andar em círculos até voltar ao mesmo local. Januário não encontrou a saída do labirinto.

Para Malvina e Gaspar, foi o momento junto ao cravo em que os seus olhos pela primeira vez se cruzaram. Malvina fica abalada, os efeitos que esse instante teve sobre ela só mais tarde, a sós no seu quarto, puderam ser equacionados, tal como surge marcado pela repetição de expressões de sentido equivalente: “ela reparou mais tarde, quando no quarto não parava de se lembrar” (SA, 146); “[a]s palavras vieram depois no quarto” (SA, 147); “viu depois no quarto” (SA, 147). A comoção causada pela força do olhar de Gaspar deixa Malvina num estado de exaltação tal que se aproxima da perda de consciência – ou pelo menos do domínio sobre si mesma –, ela é como que fulminada:

Os olhos de Gaspar pousaram nos seus olhos, mergulharam por ela adentro, varando-a de luz, estremecimento e dor. Agora mais mansos, ainda selvagens. O selvagem nos olhos era para sempre, viu transfigurada, toda ela tremia. E foi dela a vez de corar. Empalideceu depois, feito aos pouquinhos desmaiando, enquanto durava aquela olhar. E se sentia toda tremer por dentro, nos fogos da agonia. Ferida, varada, perdida, pensou num último esforço para voltar a si. (SA, 149)

Gaspar, cuja psicologia é mais branda e contida, “tardonho”, “abúlico”, não vive com a mesma intensidade esse instante, porém, de alguma maneira, ele também ficou gravado no seu espírito, porque se sentiu atraído para a luz dos olhos de Malvina, incapaz de afastar os seus:

E ele que nunca ousara mirar nenhuma mulher dentro dos olhos, só fazia mergulhar naqueles olhos azuis. Uns olhos grandes e rasgados, chamavam. Estranhamente ele não sentia nenhum medo. Os olhos mansos, nenhum perigo. Pálida, é capaz de que por causa do susto, pensou. Como não podia se desligar daqueles olhos e neles demorava mais do que se permitia, viu que ela era desprotegida.” (SA, 235)

Tanto a reacção a este tipo de “choques” como a forma como eles se vêm a gravar na memória das personagens são involuntárias, não dependendo senão da carga emocional e afectiva que determina a fixação dos detalhes exactos bem como das circunstâncias que os

rodearam⁵⁷. Dir-se-ia que a acção central só se desencadeia a partir do momento em que os olhares de Malvina e de Gaspar se cruzaram, situação que os modificou e transfigurou, o que é logo evidente para Malvina, mas leva algum tempo a ser percebido por Gaspar.

Muitos são os pequenos detalhes que, ao longo do romance, funcionam como “sinais de memória”⁵⁸. Através deles, as recordações irrompem subitamente no espírito das personagens, ressuscitando as impressões sensoriais e as emoções a elas ligadas. J. Yves Tadié e Marc Tadié⁵⁹ frisaram a importância dos suportes exteriores no desencadear das recordações, o que tem, inclusivamente, sido um tema literário bastante explorado.

Assim que o nome de João Diogo lhe ocorre ao espírito, Januário evoca, imediatamente, a imagem do crime: “o grito, as mãos manchadas, o sangue seco que ele procurava lavar nas águas frias do rio.” (SA, 27). Da mesma maneira, o nome de Malvina devolve-lhe a imagem dela a cavalo, quando a viu pela primeira vez. O farfalhar das folhas da gameleira remete-o para as ocasiões em que Januário a via despir-se, ressuscitando nele o som dos seus vestidos e o cheiro que dela se soltava e que ele sentia de novo na aragem da noite.

Malvina procura os olhos de João Diogo para neles ver os olhos de Gaspar. No desespero do final, o cravo silenciado e a toalha de damasco roxo levam-na a deslocar-se para o dia do velório de João Diogo e para a imagem das manchas de sangue a alastrarem sobre os tecidos. A sua mão lembra-lhe a mão escura de Januário, fundindo a imagem das duas, o que acentua a sua culpa no crime. O nome de Gaspar lembra-lhe toda a atribulação daquele ano e de tudo o que fez para que ele regressasse, acendendo nela a humilhação e a mágoa: “[n]ão, porque disse o nome? Não queria. Só dizer o nome dava um azedume na alma, um arrependimento, uma vergonha” (SA, 260). Também o sino a faz deslocar-se no tempo, até ao dia em que desejou que não fossem os sinos – sobretudo tocando a agonia – que o acordassem, mas sim a sua música.

⁵⁷ Cf. J. Yves Tadié e Marc Tadié, *Les Sens de La Mémoire*, p. 112.

⁵⁸ Jacques Le Goff, “Memória”, p. 31.

⁵⁹ Cf. *op. cit.*, p. 174.

Gaspar evoca a imagem da mãe, em nítido contraste com as palavras com que João Diogo exalta a beleza de Malvina, sentindo mesmo que a atitude do pai ofende a memória da mãe. Ao velar o pai, nota que a toalha de linho, que trouxera do Reino como presente para a mãe, é colocada sobre a mesa. Olhando-a, recorda as palavras e o jeito da mãe ao fazer-lhe o pedido, inundando-o uma onda de remorso e arrependimento. As velas e as flores reenviam-no ao velório de Leonor, vinte anos antes, deixando-o profundamente nauseado, pois o cheiro ficou para sempre ligado à náusea. As palavras do padre desencadeiam nova série de lembranças em que se vai insinuando o sentimento de culpa: “[p]alavras que eram molas, o pensamento passou a ser conduzido por elas” (SA, 207). A mão de Malvina lembra-lhe a mão decepada que matava o pai no sonho que se repetia nas suas noites de angústia.

As palavras, os objectos, os sons, são elementos do presente que se ligam ao passado, ressuscitando-o sempre sob o paradigma da associação. As recordações despertam-se umas às outras, ligando-se por nexos associativos. Veja-se, a título de exemplo, a confusão que assalta Gaspar, perante o cravo:

De repente se sentiu dividido. Não, não podia se permitir aqueles sentimentos, ele que antes queria morrer. A toalha de damasco vermelho caída no chão. A toalha branca, do melhor galego. Linho, meu filho. O sudário, a paixão de Verónica. Linho branco, o canto. O canto, a brancura, Leonor. No ouvido, na alma um zumbido, uma lembrança imprecisa, uma dor funda no peito, uma dureza nos olhos. A mãe, o linho, Leonor. Aquela mulher agora! Desejo violento de tudo destruir, tudo abandonar. Uma angústia, aura penosa. Tudo se confundia dentro dele. (SA, 234)

A rapidez com que as recordações surgem na mente, a frequência e as emoções que desencadeiam dependem, em grande medida, do factor emocional. Trata-se de uma memória afectiva, que diz respeito àquilo que feriu a sensibilidade. O que implica, por si, o surgimento de todo um estado de espírito que, no caso das personagens, é de angústia, culpa, remorso, mágoa, dor, vergonha, humilhação. A intensidade dessas emoções é directamente proporcional à carga afectiva associada à recordação:

La mémoire affective est celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation. Mais sous ce terme sont regroupés des

aspects très différents de la réalité, de l'authenticité, de l'intensité de ce que nous ressentons à partir d'un souvenir.⁶⁰

Mas os aspectos acima referidos despertam igualmente os mecanismos da memória sensitiva, pois as personagens experimentam impressões sensoriais que reproduzem as que foram sentidas no passado: a memória, olfactiva, visual, auditiva impregna os sujeitos de sensações tão intensas e tão reais como as vividas no passado. “Cette forme de mémoire est la plus subtile et la plus extraordinaire”⁶¹.

Portanto, os sinos, a mão, o cravo, as toalhas, as velas, as flores, são motivos que se retomam e que ressurgem com persistência no enunciado. Signos que figuram o enclausuramento das personagens no passado e a sua incapacidade de viverem o presente.

Enquanto esperam, as personagens relembram esmiuçadamente os vários acontecimentos que as conduziram àquele ponto preciso, vêem-se subjugadas por algo que se lhes afigura ser um destino inexorável. Porém, esses actos de memória não se limitam a recopiar o passado, antes representam uma intelecção daquilo que foi. A recordação combina em si mesmo uma infinidade de subtis interpretações e adaptações, a matéria vivida não se apresenta da mesma forma quando é rememorada, aí interferem a evolução do próprio sujeito e o efeito da passagem do tempo sobre os eventos. Malvina, no auge da espera e da angústia, toma consciência desse processo, atingindo uma espécie de clarividência que se fica a dever ao desfasamento temporal:

De longe, esvaziados de toda a carga, de toda a aura, de todo o sentido, a gente podia até ver as coisas. No quentume da hora, na pressa do coração, a gente não vê, sente só. (SA, 274)

Presos à sua subjectividade, os protagonistas penetram profundamente no seu interior, dessa introspecção resulta uma reconfiguração daquilo que viveram e de si mesmos.

⁶⁰ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 177.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p.191.

Januário que, no início do romance, é assaltado pela semente da dúvida, não consegue discernir os motivos que impediram Malvina de se lhe juntar. De uma maneira ainda incipiente, começa a desconfiar dela. Na imagem guardada insinuam-se os signos do seu poder demoníaco: ela é fria, capaz de todos os pecados, é mais forte do que ele, ele fora conduzido por ela, afinal tão efeminado como o próprio João Diogo. É precisamente ao despertar que Januário descortina a verdadeira natureza de Malvina e a trama em que ela o enredara:

Não queria ver a claridade, tinha medo de sair para a luz. Em plena luz veria tudo aquilo que tinha começado a ver no entressono. As coisas faziam sentido. As ligações, as raízes submersas vinham à tona. Tudo aquilo que não pôde, não quis ver. Tudo agora tão claro instantaneamente. Só ele bobo não via. (SA, 316)

O que Januário intui é o papel que desempenhara: pois mais não fora do que um brinquete nas mãos de Malvina, aliás ele fora a mão de Malvina. Apesar de conseguir compreender que Malvina é que dispusera as peças no tabuleiro, é levado a reconhecer que “[m]uita coisa só ela devia saber” (SA, 319). Até a paixão desesperada de Malvina por Gaspar se lhe torna óbvia. Em face das certezas que finalmente alcança, Januário re-figura a imagem de Malvina, ou melhor, inscreve-a dentro de parâmetros que a desumanizam, frisando a capacidade de dissimular e de fingir:

Ela era muito embaçada, de mil folhas. Cebola, caramujo. Mulher, uma gata, muitas capas. Filha do sol, rainha. Filha do fogo, danação. Ronronava e mordía. Híbrida, monstro. Como os anjos danados, monstruosa. Como seus irmãos no corpo. Os pés de cabra escondidos. (SA, 321)

Quanto a si mesmo, Januário vê-se sucessivamente como “bobo”, “brinquete”, “aflautado”, “doce”, “menino”, “boneco”, “mestiço”, “bastardo”, “o último dos homens”, “quase um preto”, “ninguém”, “mosca”, “zangão”. Essa sucessão de imagens de si mesmo dá conta da dolorosa descoberta de não ter sido mais do que um instrumento em toda a história – interessante é a forma como Januário se vai diminuindo.

Malvina, pelo contínuo repassar da memória, em primeiro lugar, toma consciência de que nunca mais se livrará de Gaspar. O fogo da paixão queimou-a fatalmente no primeiro instante e, desde aí, não fez mais do que intensificar-se. Os mínimos pormenores, palavras, gestos, olhares, são esmiuçados, analisados, lidos, para melhor serem guardados. A ideia da morte de João Diogo também lhe surge como uma evidência súbita, sem que ela consiga determinar quando é que principiou. Mas, ao aproximar-se do final da trajetória de que pensava controlar a direção, é-lhe dado ver que, por fim, não comandava como julgara. Os acontecimentos precipitaram-se por si mesmos e Malvina já não os pôde travar ou corrigir:

de repente, lúcida e fria, viu resumido e articulado tudo aquilo que viveu, tudo aquilo por que passou e sofreu. E entendia o entrançado da vida, a sua própria razão de existir. Tudo fazia sentido, ela agora sabia o que fazer. (SA, 277)

Assim, a jovem é levada à percepção de que Gaspar, em tempos, a amara, mas que, no presente, não amava mais. Tudo quanto, no seu desespero, fizera para o tentar trazer de novo até si fora e seria inútil, Gaspar estava perdido para ela para sempre. Até as mentiras piedosas de Inácia se tornam para ela evidentes.

Quanto ao próprio Gaspar, depois da imagem de Malvina se insinuar nos seus sonhos, passa a evocá-la conscientemente na intimidade do seu quarto. Permite-se pensar na madrastra até ao dia em que as mãos de ambos se tocam e lhe surge a revelação dos sentimentos que foram imperceptivelmente germinando no seio das conversas, das leituras partilhadas, da música. Pela memória, “que ele procurava ordenar como uma sucessão fria e cronológica de fatos” (SA, 228), Gaspar compreende que ele também é responsável porque também codificara o seu amor por Malvina na citação de determinados versos, na escolha das árias musicais. Porém, acima de tudo, Gaspar decifra as mensagens veladas pelas quais Malvina lhe fora comunicando o amor que nutria por ele:

Se lembrava das sombras nos olhos de Malvina, do timbre suavemente ondulado e de repente suspenso da voz, um tremor mais pronunciado de mão, um suspiro mais fundo, como ela se demorava dizendo o seu nome (certas horas parecia dizer Gaspar pelo simples prazer de o dizer, nas entrelinhas, nas dobras dos sons – os ouvidos então incapazes de catar – dizendo meu bem, meu amor, meu coração), e mais tarde, ela

sempre avançando cada vez um passo, em falas inteiras, verdadeiros pedidos e confissões. (SA, 246)

Atormentado pela culpa e pelo receio da própria Malvina, Gaspar afasta-se e consegue esquecê-la. Porém, uma espécie de premonição sombria continua a perturbá-lo até ao momento em que lhe é comunicado o último acto de Malvina e o seu suicídio. Nesse instante, apenas sente que, por fim, sempre acontecera o que temia e nada lhe restava senão resignar-se:

E com o implacável encadeamento lógico dos vencidos, começou a imaginar, que lhe armaram uma cilada terrível. Ela ou alguém por ela, invisível, arbitrário e fatal. As cartas, por que destruiu as cartas? Só a última carta que ela escreveu, ficou – a carta ao Capitão-General. Inútil se defender. Mesmo na hora da morte não a acusaria. Pela honra do pai, pela sua própria vontade de morrer. (SA, 306)

À força de tanto pensarem e lembrarem – Januário expressa-o quando afirma “eu não consigo deixar de pensar” (SA, 30) e, no final, tanto Malvina como Gaspar sentem o mesmo – o sentido dos acontecimentos vai-se gradualmente desvendando às personagens. Estas acabam por chegar a uma espécie de despertar. Assim como a manhã dissipa as névoas que ocultam Vila Rica, assim o labor contínuo da ruminação interior ilumina os pormenores que antes não encaixavam ou que não faziam sentido⁶². O trabalho meticuloso de recompor o passado – verdadeira descida aos infernos de que as personagens emergem mais fortes e mais resolutas, ainda que seja para se vergarem a um destino implacável – é pontualmente comparado à minúcia de um relojoeiro quando desmonta e volta a montar as peças de um relógio⁶³. Essa imagem joga simultaneamente com o esforço colocado no desfazer para refazer e na manipulação do tempo, duas acepções implícitas na memória. Januário, “com um olho lúcido e imóvel de relojoeiro” (SA, 79), e Gaspar, “agudo e meticuloso como um relojoeiro” (SA,

⁶² Sem que se queira adiantar uma interpretação abusiva, poder-se-ia ver também a memória das personagens como figuração do fio de Ariadne que lhes permite abrangerem o sentido do labirinto em que se encontram, embora não consigam propriamente encontrar uma saída salvífica.

⁶³ Esta imagem poderá ser associada a uma poética do próprio romance, o autor montou e desmontou os blocos, as personagens desfazem e refazem a sua trajectória diegética, até o leitor é levado a encaixar os dados dispersos pelo romance. A todas estas instâncias se torna necessário um olho agudo e um trabalho meticuloso.

227), desmontam, desfazem a complicada trama cuja vertigem os engoliu, só compreensível após terem conseguido encadear a sucessão lógica e fria dos factos. Malvina vai mais longe e, tal como um “relojoeiro azeita, adianta ou atrasa a roda do tempo” (SA, 279), manipula a engrenagem, fazendo o futuro acontecer ao suicidar-se e, com a carta dirigida ao Capitão-General, condenando Gaspar de forma inapelável.

Os três, Januário, Malvina e Gaspar, descobrem novas implicações, as coisas são revistas a uma nova luz e os contornos ganham em nitidez. Relacionadas com essa espécie de revelação ou de despertar brusco, surgem disseminadas pelo texto expressões como “via agora claramente” (SA, 75); “via nítido e preciso” (SA, 79); “percebia” (SA, 83); “Procurava escavar sempre mais, a ver se descobria” (SA, 166); “sinais cabalísticos e semaforicos só mais tarde, depois de muito tempo decifrados” (SA, 244); “agora Gaspar via” (SA, 252); “começava a ver com mais clareza e precisão” (SA, 277); “as coisas agora faziam sentido” (SA, 316). Portanto, reequaciona-se o presente a partir do passado, as personagens podem enfim agir: Malvina escreve a carta incriminatória e suicida-se; Januário levanta-se encaminha-se para a cidade. Malvina precipita o futuro; Januário mergulha no passado – afinal a sua morte já tinha acontecido em efígie na praça.

2.2. *Os imaginosos reinos: memória do futuro*

Nesse estado confuso e cataléptico, lúcido e lunar branco e prateado, os seres e os acontecimentos perdiam a sua temporalidade e sequência, as coisas que tinham mesmo acontecido se misturavam às ainda por acontecer, iam e voltavam, naquela fatalidade monótona e inquietante dos sonhos de repetição. Aquela mistura pastosa de sonho e realidade, em que passado, presente e futuro eram da mesma cor, da mesma intensidade. (SA, p. 71)

Em *Os Sinos da Agonia*, a memória não diz respeito apenas ao passado, não está confinada à reconstituição de vivências reais. Na matéria evocada, surgem incorporados elementos provenientes da imaginação, das fantasias e dos sonhos das personagens. Em virtude dessa mistura, são frequentes os passos em que as personagens parecem incapazes de distinguir o sonho da realidade; o vivido do imaginado. Imersas nos mecanismos da associação de ideias, recordam o vivido, mas também o que nunca o chegou a ser. A “memória do futuro”, expressão paradoxal, dá bem conta da presença desses “imaginosos reinos” nas páginas do romance. Abre-se uma perspectiva sobre o espaço de manifestação do desejo, das obsessões, das projecções, mas também da angústia, do medo e da culpa.

A imaginação e o sonho são muitas vezes encaradas como faculdades intrínsecas da memória. Para J. Yves Tadié e Marc Tadié⁶⁴, a memória própria da espécie humana é, antes de tudo, afectiva e imaginativa. Mesmo quando se procede à reconstituição do passado, este é subtilmente transformado em função da personalidade do sujeito, do presente a partir do qual se procede a essa reconstituição e da possível projecção em relação ao futuro. Os mesmos autores acrescentam a esta ideia o dinamismo dessa memória imaginativa que, ao apoiar-se sobre o real, recordando, se lança em direcção ao novo e ao desconhecido. O que assim fica

⁶⁴ Cf. J. Yves Tadié et Marc Tadié, *Les Sens de La Mémoire*, p. 15.

patente é a função prospectiva da imaginação. Quanto aos sonhos, se, para Freud, mais não eram do que recordações desorganizadas⁶⁵, Jung⁶⁶ frequentemente via-os como antecipações. Maurice Halbwachs⁶⁷, por seu turno, reconhece que às recordações reais se junta uma massa compacta de recordações fictícias, traços ilusórios das imagens que se guardam na memória.

Já se fez notar que Autran Dourado é exímio na arte de representar a vida interior das suas personagens, nomeadamente pelo recurso ao fluxo de consciência. Robert Humphrey, no seu estudo sobre este processo narrativo, salienta que se pode

definir a ficção do fluxo de consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico das personagens.⁶⁸

Essa estratégia narrativa, ainda na óptica do mesmo estudioso, implica que a mente da personagem funcione como cenário da acção, determinando a expressão do tempo, que compreende o alcance das lembranças e fantasias das personagens. Isso é, justamente, o que sucede em *Os Sinos da Agonia*, em que na descrição da vida interior das figuras romanescas se incluem, para além das lembranças, os sentimentos, as fantasias, os sonhos e os pesadelos, as intuições, as premonições e as visões.

Atendendo a todos estes pressupostos, interessa analisar esse movimento constante, em que passado, presente e futuro se sobrepõem sucessivamente. Nesses momentos as vivências são oníricas e os sonhos palpáveis e o leitor é frequentemente apanhado nesse turbilhão em que a memória, a fantasia e o sonho ficam indistintos. Parte-se, assim, do pressuposto de que esse labor subterrâneo da mente das personagens instaura por si só um nível de leitura. A inscrição desta temática no romance é um recurso que se reveste de grande importância para a eficácia narrativa.

⁶⁵ Citado por J. Yves Tadié e Marc Tadié, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁶ Citado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, p. 814.

⁶⁷ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁸ Robert Humphrey, *O Fluxo de Consciência*, p. 4.

No final do romance, quando Januário acena a Isidoro – o escravo que lhe dera o seu pai, Tomás Matias Cardoso, e que sempre o acompanhou – com a esperança num eventual quilombo onde o escravo poderia refugiar-se e proteger-se, o negro tece um comentário que é bem sugestivo do poder e da função da imaginação:

Não, tudo isso é história, fumaça, invenção! A gente carece disso, é melhor isso sofrendo do que nada sem dor. A gente carece de fumaça, de ar, de azulidão. Pra poder aguentar a dor de viver. É feito esse rei dom Sebastião, que tem muito branco esperando até hoje. Se acha que ainda tem quilombo... disse querendo acreditar, já acreditando. (SA, 329)

A imaginação é aqui entendida como uma forma de preencher o vazio dos dias que, de outro modo, seriam insustentáveis, dominados pela dor e pela falta de esperança. Deixar-se conduzir pelas asas do sonho, pela fantasia, representa um investimento positivo das personagens, uma espécie de evasão, de fuga a um presente marcado pela insatisfação e pela carência.

Maria Lúcia Lepecki⁶⁹, no seu importante estudo sobre a obra de Autran Dourado, já apontava o vector da imaginação como uma isotopia significativa na escrita do autor: “imaginar” seria igual a “ver”. Porém, dir-se-ia que esta noção em *Os Sinos da Agonia* é levada ainda mais longe: “imaginar” é, em muitos casos, igual a “viver”. Abundam as passagens em que as personagens se socorrem da capacidade vivificante da imaginação como uma forma de perspectivar o futuro. O porvir concebido como um horizonte aberto, campo das possibilidades, espaço do desejo e da felicidade, antecipados no presente. O direccionar-se para esse futuro configura a superação da carência do agora.

Para Dom João Quebedo, pai de Malvina, os “imaginosos reinos” da fantasia correspondem à possibilidade de escapar à ruína económica, à decadência, à humilhação e à vergonha. Face à oportunidade de casar uma filha com um potentado, o fidalgo imagina-se a viver de novo no esplendor da riqueza, à frente de uma fazenda produtiva e próspera:

⁶⁹ Autran Dourado: *Uma Leitura Mítica*, p.100.

Se atrás daquilo houvesse cabedal, o brasão e a linhagem estavam salvos, toda a sua vida se reconstruiria como depois das chuvas reverdecem os pastos e canaviais. De novo já pressentia o cheiro bom do melado nos caldeirões e tachas, ele bamboleando na rede. E na monotonia dos maníacos e saudosos, voltou a sentir na aragem o cheiro bom do capim meloso, da bosta quente dos pastos e currais. (SA, 112)

Neste caso, o futuro repetiria o passado. Tratar-se-ia de uma renovação, ressuscitar-se-ia uma realidade morta. Está ainda implícito um rejuvenescimento do velho fidalgo que se vê a si mesmo como capaz de levar a cabo aquele projecto. A imaginação liberta-o dos condicionamentos do presente, reequacionando a memória do já vivido.

Algo semelhante é o sonho feliz que faz tresvariar o Coronel Bento Pires, o pai de Ana e futuro sogro de Gaspar, quando este lhe fala da possibilidade de irem juntos para o sertão do gado:

Navegava, já vagava manso nas ondas do sonho, vagava sonhando com verdes capinzais, barrancas coloridas, canaviais ondeados pelo vento, tachas de melado fumegante e recente, o mugido bom e plangente, a toada monótona e gostosa dos aboios e mugidos, tudo tão lindo, das vacas nos currais. E o que antes eram catas e faisqueiras, lavras e grupiaras (ouro branco, ouro preto, ouro podre), rios ribeirões, carrascais lavados e bateados (seixos e matações, guias e seixões), se transformava na imaginação vadia e feliz do velho em pastos e matas, touros, vacas e bezerrinhos que só faltavam falar. No sonho do velho eram as Minas que se mudavam para outro lugar. (SA, 299)

No entanto, o Coronel cria um novo quadro, prefigura um corte com o passado. O futuro concebido como um começo absoluto, esperado com ansiedade, pois o que se interioriza é que a projecção se concretizará porque foi sonhada. O mesmo significado tem o referido quilombo para Isidoro, uma nova vida, a libertação, a oportunidade de esquecer os sofrimentos diários da sua condição de escravo. Por outro lado, Gaspar, sempre voltado para o passado, vê-se a continuar a obra do pai, tal como Ana continuaria a sua mãe, Ana Jacinta. O porvir, para Gaspar, só seria seguro na hipótese de se enraizar de algum modo na estabilidade possível experimentada no passado. Por esse motivo, o recomeço para ele significa abandonar o homem que tinha sido – avesso à sociedade e às suas convenções – e procurar integrar-se,

fazer-se aceitar como semelhante, transpondo as diferenças que antes quase o mantinham, ainda que voluntariamente, à margem da sociedade.

Na segunda jornada, ao apresentar-se a moça Malvina⁷⁰, salienta-se, desde logo, a sua poderosa imaginação. Repetindo o pai, ainda que sem o saber, logo que toma conhecimento da riqueza de João Diogo, também ela se deixa dominar pela fantasia. A sua imaginação avança prodigiosamente no tempo e a jovem fidalga já se vê a tomar providências para adequar a casa de João Diogo à medida das suas ambições, a dispor dos seus cabedais para se revestir dos melhores panos e jóias:

Quem mais escutava porém era Malvina. Os olhos lumearam, deitavam chispas. Sim, nada de castelos de armas, de mil pretos espingardeiros, pretos só os de serviço, pensou. Um sobrado, um sobrado de teto apainelado, e não aquela casa deles de esteira barriguda. Tudo pintado na mil perfeição. Na melhor rua. E as baixelas de prata e ouro, as jóias e vestidos custosos, as sedas e veludos, as cambrais e holandas, os damascos e brocados. Já se via no espelho, o penteado alto, as plumas, as jóias refulgentes, a trunfa enfeitada de fios de pérola. Malvina, como o velho, desvairava. (SA, 113)

Esta característica da sua personalidade vai sendo reiterada ao longo da diegese: “imaginação fértil e poderosa de Malvina” (SA, 117); “a sua alma voava para longes serranias” (SA, 129); “Tudo isso esquentava não só a imaginação do povinho mas da própria Malvina, mais sonhadora.” (SA, 131); “E Malvina voava nas asas do pensamento, feito gostava de dizer.” (SA, 135); “Nos imaginosos reinos da sua fantasia” (SA, 143); “A sua imaginação ardente tudo encharcava e engrandecia.” (SA, 165).

No interessante segundo capítulo da terceira jornada, em que há como que uma suspensão da narrativa, dando lugar a uma intervenção do narrador, que faz lembrar o coro das tragédias clássicas, analisa-se a psicologia de Malvina:

Se em Malvina não era o destino mas a memória que regia, embora ela vivesse no futuro e para o futuro, e por isso amava (quando se voltava para o passado era para se justificar e buscar novas forças para a caminhada ascendente) – porque ela, no seu orgulho confiava em si, na sua força, certeza e poder, e por isso previa e calculava as coisas que a sua imaginação ia inventando e sonhando como um destino ainda por se realizar, mas preestabelecidas, adquiriam existência e realidade. (SA, 222)

⁷⁰ Na primeira jornada, a imagem de Malvina é filtrada pela ideia que Januário faz dela.

Portanto, Malvina vivia voltada para o futuro e o seu carácter regia-se pela convicção nas suas capacidades. É sobretudo em relação a ela que surge a expressão memória do futuro.

A partir do momento em que Gaspar entra na sua vida, domina-a uma paixão que cresce desmesuradamente e Malvina passa a viver ainda mais nesses imaginosos reinos, projectando aí a realização do seu desejo. A sua conduta passa a ser ditada pela imaginação e por essa memória do futuro em que ela se vê unida a Gaspar, derrubados todos os obstáculos. No espaço da fantasia e do sonho, duplicava a sua existência, permitindo-se avançar na vivência e na expressão da paixão que a avassalava. Via-se nos olhos de Gaspar amada e desejada, tocava-o, acariciava-o, tudo com a força da sua imaginação. Tão intensas eram essas vivências imaginárias que se incorporavam na sua memória como se ela as tivesse realmente experimentado, passando a fazer parte das suas recordações: “[n]o sonho avançava e prolongava no futuro, inventava o que deixou de acontecer. Depois se lembrava do que inventou, era feito tivesse acontecido.” (SA, 160)

Malvina é assim levada ao paroxismo do desejo físico, seja nas fantasias diurnas, seja nos pesadelos nocturnos. O excesso fabuloso da sua imaginação leva-a cada vez mais longe nos seus anseios, começando a germinar na sua alma a ideia da morte de João Diogo. Numa fase ainda incipiente, sente-se capaz de esperar pelo desfecho da natureza, afinal João Diogo estava velho e adoentado. Mais tarde, resolve apressar o tempo e precipitar por sua mão os acontecimentos. Na lógica fria de Malvina, a morte do marido vai-se impondo como inexorável, era mesmo o último obstáculo que a separava de Gaspar, tão longe tinha ido nas suas congeminações: “[a]costumada no despenhadeiro das fantasias, acreditava que a própria Igreja já abençoava o novo casal. Eram tão fáceis os breves da anulação.” (SA, 173). No seu coração era como se a morte de João Diogo já tivesse acontecido, por conseguinte o passo que a leva à manipulação de Januário não lhe provoca qualquer tipo de escrúpulo, afinal “a gente pensando pode chegar a fazer tudo.” (SA, 179)

São os cenários engendrados pela imaginação que potenciam os actos de Malvina, ela é presa de uma impaciência de um começo absoluto que já antevira e antegozara na sua mente. Motivada pelo seu orgulho, pela crença nas suas capacidades, pelo seu calculismo, acredita que o futuro é susceptível de ser moldado, corrigido, acomodado em função das suas aspirações. Nos seus devaneios “via tudo maravilhoso, uma visão antecipada de tudo o que ela queria ter, acontecia.” (SA, 185). A crença na sua capacidade de fazer acontecer as coisas determinará a sua queda, no fim todas as suas expectativas são goradas porque:

o passado é tão imutável quanto o futuro, só que o futuro é encoberto, somente os cegos, mergulhados no tempo sombrio, podendo ver as pedras de um jogo inconsequente e absurdo, jogado, na sua glória cruel, por deuses desatentos e vingativos. (SA, 326)

O que há de comum a todas estas fantasias, estas tentativas de antevisão, de antecipação de um futuro que é, a todos os níveis, imprevisível, obscuro e impenetrável é o dinamismo e a energia criativa da imaginação. Tal como afirmou Jean Pouillon: “A experiência que ela nos proporciona é bem real; com efeito, a definição clássica da imaginação diz: fazer existir para nós algo que não existe.”⁷¹. A imaginação completa a memória, amplia-a, acrescenta-a, com ela se lançam os fundamentos para uma nova ordem. À maioria das personagens se aplica a sentença do Dr. Samuel Johnson:

Não há nenhum homem cuja imaginação não predomine às vezes sobre a sua razão, que possa regular totalmente a sua atenção pela sua vontade, e cujas ideias venham e partam a seu comando.⁷²

Estes devaneios prefiguram aspectos que são típicos da memória afectiva, ainda que se verifiquem as variações relacionadas com as diferenças de carácter. Nota-se que a intensidade dessas projecções imaginárias é sentida como uma emoção real que provoca inclusivamente reacções físicas. João Quebedo e o Coronel Bento Pires experimentam a impressão sensorial ligada ao olfacto e à visão; Malvina deleita-se nos estados futuros do prazer e da excitação.

⁷¹ Jean Pouillon, *O Tempo no Romance*, p. 37.

⁷² Citado por A. Mendilow, *op. cit.* p. 249.

Todas as sensações que Gaspar causa na madrasta se vão acumulando e integrando no seu ser, ficando solidamente associadas à figura do enteado e são suscitadas sempre que ele é evocado. Esta memória afectiva e imaginativa é apaixonada, faz rir, chorar, tremer, enfim desperta reacções tão intensas como as vivências reais. Ribot já o fizera notar nas suas pesquisas:

L'image affective est un état de sentiment, simple ou complexe. Sous sa forme faible ou moyenne, c'est une esquisse, une ébauche de sentiment, mais qui a sa marque spécifique; peur, colère, tristesse, joie, tendresse, etc. Sous sa forme vive, l'image affective devient hallucinatoire et est sentie comme une émotion réelle; elle ressuscite l'émotion passé et même ses concomitants physiques[.]⁷³

No momento em que as personagens se aproximam do desfecho, a imaginação continua a laborar, porém estes episódios surgem com o recorte de pesadelos que as assaltam, mesmo estando acordadas, em plena luz do dia. Nesses passos, as vivências aproximam-se flagrantemente de experiências oníricas.

A consciência de ter cometido todos os pecados, todas as loucuras, mergulha Malvina num estado alucinatório, cataléptico. Os objectos que a rodeiam na sala insuflam-se de um significado mnemónico. A toalha de damasco, que cobrira o corpo de João Diogo no velório, activa em Malvina o medo de que o marido se possa materializar perante os seus olhos:

Um terror súbito assaltou-a. Como se tudo voltando atrás, João Diogo ali presente. Os mortos deixam presença nas coisas, ele estava ali. Mais duro e real do que o cravo coberto com a toalha de damasco, ela nunca mais tocou. A mão branca e cerosa de João Diogo podia aparecer por debaixo da toalha, apontar para ela, acusá-la. (SA, 271)

O espectro de João Diogo, na verdade, representa por metonímia a culpa sentida pela sua jovem viúva, da qual ela não pode abstrair-se. Mais uma vez, a imaginação provoca reacções físicas que se justificam pela veemência emprestada à projecção. Malvina sente “[o] suor frio na testa, a sensação de que podia desmaiar, morrer – fugir não podia.” (SA, 272)

⁷³ Th. Ribot, “La mémoire affective”, p. 57.

Januário, enquanto espera pela manhã em que caminhará ao encontro da sua morte, junta na sua imaginação as imagens criadas pelo relato que Isidoro lhe fizera da sua condenação em efígie e o quadro da sua execução no dia seguinte. Compõe um cenário que se desenrola no mesmo espaço – a praça – colando os recortes do que não viveu, nem viu, com fragmentos daquilo que imagina viver no futuro próximo, quando entrar na cidade, acontecimentos esperados e que são tidos como verosímeis:

De tal maneira pensara e sonhara a sua volta à cidade (o encontro com Malvina, as primeiras palavras, os primeiros silêncios prenhe; depois ele enfrentando os soldados na praça, a sua própria morte), que esses sonhos ganhavam a intensidade fria das coisas acontecidas. No futuro, quando tivessem mesmo de acontecer (ele na praça, os soldados municiados com as balas do preceito, o tinir das varetas nos canos dos mosquetes, a ordem de apontar; fogo, gritou o comandante, e ele caiu, o corpo varado de balas: mesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados), se não acontecessem como ele tinha mil vezes pensado, era capaz de pensar que não aconteciam, ele apenas sonhava. (SA, 71)

A memória do futuro surge, ainda, em muitas passagens associada aos sonhos das personagens, através dos quais se regista a expressão mais secreta e mais impúdica destas figuras. Nestes momentos da diegese é notória a presença dos mecanismos típicos do sonho: a projecção da interioridade para a exterioridade, a desconexão, a fragmentação e até mesmo a intervenção deformadora da censura. No entanto, o que importa aqui é verificar de que modo esses processos funcionam enquanto artifício e recurso no texto.

Freud⁷⁴ estabeleceu a ligação entre os sonhos e a memória, considerando-os manifestações da memória latente. A partir dos estudos do médico de Viena, o sonho ficou definitivamente conotado com a expressão de desejos reprimidos. Aliás, em muitos contextos, os significados das palavras sonho e desejo chegam a confundir-se. O que é certo é que, nos sonhos, os mecanismos cerebrais funcionam por si mesmos, espontaneamente, escapando à vontade e ao controle dos sujeitos. A matéria sonhada tanto pode consistir na transposição de cenas vividas no passado, aproximando-se da realidade, como ser completamente fantasmagórica e fantasiosa. Maurice Halbwachs notou que:

⁷⁴ Citado por J. Le Goff, “Memória”, p. 43.

La nuit consacré au sommeil interromp en effet la vie sociale. C'est la seule période où l'homme échappe presque entièrement à l'emprise des lois, des coutumes, des représentations collectives, où il est vraiment seul.⁷⁵

Portanto, com o sono, interrompe-se a marcha da sociedade e abrandar-se o ritmo social. Esta ideia aproxima-se de outra aceção comum a respeito dos sonhos: a de que estes constituem um espaço de evasão, de libertação dos impulsos reprimidos durante o dia, apesar de sobre eles se fazer sentir a censura e a deformação.

A interiorização do desejo físico por Gaspar surge transposta no sonho de Malvina em que esta se vê à imagem de Donguinho:

De repente, negra e suja, desgrenhada, aos uivos, saía a correr pelos pastos, os cabelos e crina lambidos pelo vento frio da noite. A noite se encolhia, ela estava nas tardes azuladas da fazenda. Não era mais ela, era um ser monstruoso e andrógino que corria os pastos e descampados do entardecer. Era Donguinho redivivo vindo amorosamente nela se fundir. Carinhosamente ele a convidava para a escuridão sem fim, para a sua eterna noite de demente. (SA, 171)

Neste sonho, o cérebro de Malvina acha-se liberto das contenções da consciência e viaja pelo espaço e pelo tempo, sem limites, fundindo o passado e o futuro. Formado sobre as recordações que Malvina guarda do irmão, o sonho modifica-as e deforma-as. Já não é Donguinho que anda à solta pelos pastos, é a própria Malvina. Expressam-se, assim, os sentimentos profundos que a dominam. Evidentemente, na vivência onírica dá-se largas a um sentimento de índole libidinosa, um desejo retraído que implica uma transgressão de ordem social. Na corrente subjacente à consciência emerge o desejo de entrega à violência dos impulsos amorosos – a imagem de Malvina projecta-se na imagem de Donguinho. Ambos são cativos de paixões monstruosas e de impulsos bestiais. O sonho torna-se revelador da dinâmica entre o consciente – o amor por Gaspar – e o inconsciente – o incesto. Dada a índole incestuosa dos sentimentos de Malvina por Gaspar, prefigura-se nesta paixão a violação de um interdito.

A intensidade desta experiência onírica é de tal ordem que reproduz toda uma sintomatologia física: o ritmo cardíaco sobe, a respiração acelera-se, o corpo fica coberto de

⁷⁵ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 171.

suor. Ao despertar, subsiste a forte impressão causada pelo sonho que, embora irreal, desperta sensações em tudo idênticas às experiências reais:

Só quando a fantasia tecida pelas aranhas na escuridão se aproximava das goelas vermelhas e negras das aberrações, é que a própria angústia do sonho a despertava. Banhada de suor, paralisada pelo terror branco, ela via que tinha sido um pesadelo, não era a lúcida frieza da imaginação febril e insone. O coração batia disparado, mais desgovernado do que quando ela perigosamente se abria se oferecendo aos olhos de Gaspar. (SA, 171)

Também o sonho que atormenta Gaspar evoca um acto transgressor e a violação de um interdito, aproximando-se, nesse sentido, do sonho de Malvina:

E pela primeira vez veio o sonho que daí em diante iria se repetir com crescendos e acrescentamentos. Um pesadelo angustiante e premonitório, a mão avançava na escuridão. O pai deitado sozinho na cama do casal, afogado em rendas e bordados, sedas e borlados – a máscara branca, a boca pintada de carmim. O vulto negro avançava, saltava sobre a cama, o braço desferia seguidas punhaladas. O pai, a boca aberta, a língua roxa, o grito estrangulado na goela. Articulado o grito, (não pelo pai, mas nele), acordava banhado de suor. (SA, 250)

Inequivocamente, o sonho de Gaspar reveste-se de um fundo edipiano – ele vê-se a entrar no quarto do pai para participar activamente no seu assassinato. No mais fundo da sua inconsciência, está impresso o amor incestuoso por Malvina que origina o desejo de que o pai morra. Ao contrário da madrasta, Gaspar não tem em mente a satisfação imediata desse impulso que o assola, pelo que este sonho apenas agudiza o sentimento de culpa que o tortura. Daí que a própria recordação do sonho o persiga, funcionando quase como *leitmotiv* que inscreve a culpa e o remorso ligados a esta personagem.

Quando, por fim, o assassinato de João Diogo se concretiza – ainda que pela mão de Januário – Gaspar está tão encharcado em culpa que não hesita em assumir-se como agente da morte do pai:

O sonho premonitório finalmente se realizava, se realizou. Era a sua própria mão que no pesadelo apunhalava o pai. O sonho se desvelava, nenhum mistério. Não podia ter mais dúvida, tinha sido ele que matou o pai. (SA, 253)

Apesar de, materialmente, não ter desferido o golpe, para que aceitasse todas as condenações, bastava a Gaspar saber que, no seu coração, nos seus sonhos, tinha cometido aquele pecado. Além disso, *a posteriori*, o pesadelo que se repetira ao longo do tempo em que amara a madrastra em segredo, é interpretado por ele como uma premonição, logo um mergulho no futuro. Assim se manifesta aquilo que Gaspar exteriormente procura negar – a sua experiência onírica é ainda mais voltada para o futuro do que a de Malvina. O drama que se desenrola nos seus sonhos é prospectivo.

Mais tarde, quando acordado, Gaspar recorda esse sonho e a impressão é tão forte como se a estivesse a viver, como se aquele drama se tivesse desenrolado fora da sua imaginação. Nessa evocação persiste a mesma impressão aflitiva e angustiante experimentada no sonho. Deste modo, Gaspar, durante o velório do pai, luta para controlar o pânico em que a recordação involuntária do sonho o mergulha. Nesses instantes, mediante o efeito da imaginação, é a própria consciência da realidade que se oblitera, já que ele se sente incapaz de controlar tanto a recordação como os seus efeitos. Por esse motivo, sente crescer dentro de si o mesmo grito e, quando alguém lhe toca no ombro, é como se estivesse efectivamente a despertar do sonho:

Foi então que uma mão pesada segurou-lhe o ombro, puxando-o para trás, impedindo-o de cair. A mão o acordava, devolvia o corpo à claridade da sala, ao ar puro, à vida. Não chegou a gritar, viu aliviado. Se tivesse gritado todos estariam voltados para ele – mudos, censurando. (SA, 207)

A revivescência espontânea conjugada com a ruminação interior provoca esse efeito de imprecisão entre o vivido e o sonhado, amplificado pela força da imaginação. Esses elementos são conservados na memória, fundindo-se com as outras recordações, resultando daí a frequente indistinção entre o que foi sonhado, o que foi vivido e o que foi imaginado.

É sobretudo em Januário que esse processo se observa com maior intensidade. As próprias circunstâncias em que ele se encontra no início do romance: emboscado numa serra, à vista da cidade para onde só poderia regressar aceitando morrer, as horas nocturnas passadas

entre o sono e a vigília, a longa rememoração do percurso que o conduziu até ali, o absurdo da situação em que se vê, contribuem para acentuar essa sensação de quem não sabe se vive sonhando ou se sonha vivendo:

Sonolência do cansaço, não era bem sono o que sentia. Não estava dormindo, tudo era confuso e estranho. Insone era como se estivesse dormindo: as coisas perdiam a dureza de suas arestas, se esbatiam esfumadas, viviam num estado espectral de sonho. Dormindo era como se vivesse na sua maior lucidez e claridade, diurno. Tudo era límpido e puro, as coisas retomavam as suas quinas e durezas. Era capaz de ver o mundo na sua perfeita integridade, os mínimos detalhes, nada escapava. Nenhuma sombra, nenhum gesto. Era quando sabia que estava dormindo. (SA, 207)

Quase como se a sua mente não conseguisse deixar de funcionar em círculos, Januário regressa sempre à sua execução em efígie na praça. Já se viu que, na reconstituição dessa cena, se conjugam a narrativa que Isidoro lhe fez e as memórias que Januário guarda de outras execuções e ainda da procissão de *Corpus Christi*. Em dado momento, esse desfile profundamente encenado integra o sonho de Januário. Nessa passagem verifica-se a intervenção dos mecanismos típicos do sonho, ao nível do conteúdo e ao nível do discurso, sendo que a transição se dá imperceptivelmente: a mudança brusca da hora do dia: “[a]gora de repente a noite virou dia luminoso e o sol brilhava intenso” (SA, 76); a sensação de estranheza mesclada com a impressão do falso reconhecimento: “[e]stranho, a procissão se parecia demais com o aparatoso cortejo que o Capitão-General mandou preparar para a sua execução” (SA, 76); a impressão angustiante de querer lembrar-se da identidade do velho com quem troca algumas palavras, sem que o consiga: “[e]ra um velho muito seu conhecido, só que agora por mais que forcejasse, apelando para a memória o nome não lhe acudia” (SA, 76); a alteração repentina do foco de atenção e o consequente alívio: “[s]úbito o velho deixou de interessar, ele suspirou aliviado.” (SA, 76); os saltos no tempo, a velocidade vertiginosa: “o velho envelhecia cada vez mais encarquilhado” (SA, 76); a confusão causada por elementos dissonantes: “[o] que estava fazendo ali o preto Mulungu?” (SA, 76).

Passagens semelhantes a esta pontuam a narrativa, seja quando as personagens dormem e sabem que sonham, seja quando acordadas imaginam e rememoram passos da sua vida como se de um sonho se tratasse. É o que sucede, quando Malvina projecta como libertação, a sua própria morte num ambiente de grande doçura e sossego, aí voltam a verificar-se os mesmos processos narrativos:

Um tempo enorme de repente tinha se passado, ela estava velhinha. A pintura ia esmaecendo, o risco das figuras esfumava, as cores empalideciam. Velhinha e feia, muito enrugada, esperava alguém que não vinha. Alguém vinha lhe avisar, a sua hora tinha chegado. Morreria devagarinho, aos poucos adormecendo, os olhos já pesavam as coisas sumiam. (SA, 273)

Ao longo das quatro jornadas reitera-se continuamente essa indistinção entre sonho e realidade, memória e imaginação. “[a]s névoas do sonho” (SA, 32); “fusão melosa de sonho, lembranças e pesadelos” (SA, 52); “a sucessão infinita de caixas, umas dentro das outras” (SA, 52); “o imo pesado e negro de um grande sonho” (SA, 70); “o desvario do sonho” (SA, 157); “a gosma do pesadelo” (SA, 171); “o sonho premonitório” (SA, 253); “um sonho úmido e pegajoso” (SA, 287); “aquele sonho de sangue” (SA, 287); “o entressono meloso” (SA, 310); “mingau pastoso de sonho” (SA, 310) são expressões que marcam o discurso e que conferem ao enunciado essa impressão de irrealidade. Tudo é fantasmagórico, obscuro, fragmentado, ilógico, como os próprios sonhos. Desta forma vão-se assinalando indelevelmente a angústia e o desespero das personagens, a impossibilidade de viverem o presente que sempre as lança em fuga, tanto para o passado como para o futuro. Imagem da própria narrativa, a passagem do sonho à realidade acaba por ser uma metáfora da trajectória das personagens: todas elas viveram a transição abrupta e dolorosa do auge do desejo e das aspirações à queda no desalento e na frustração.

3. A Semântica da Memória

3.1. *As Minas e o ouro, o sangue e a escravidão*

Eram todos ricos senhores que faziam calar à sua passagem a arraia miúda desrespeitosa e assanhada. Assim pedia a Lei, assim queria el-Rei. (SA, 41)

Em *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, pode ler-se a seguinte passagem sobre *Os Sinos da Agonia*:

Embora não tenha tido o propósito de fazer romance histórico e muito menos realista (pelo menos na acepção de Lukács – TEORIA DO ROMANCE E ROMANCE HISTÓRICO), de romance como epopéia burguesa (Hegel), e sim uma obra do meu tempo, moderna, para ambiência e sobretudo para o carácter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da História – sem ter com ela nenhum compromisso – durante a sua composição tive sempre presente alguns acontecimentos e cronologias.⁷⁶

Deste modo, o autor afasta esta obra do paradigma do romance histórico, nomeadamente no que diz respeito às personagens e às datas, pois em nenhum destes casos há uma correspondência referencial. Num outro passo do texto acima citado, Autran chega a falar de anacronismo em relação à figura régia que, em bom rigor, seria uma rainha e não um rei. Isto não poderá causar nenhuma estranheza, pois o discurso fictício não está obrigado à precisão histórica. O autor de um romance sacrifica às musas da Literatura e não às da História, o que não quer dizer que dê menos atenção à expressão da verdade.

Embora não se esteja na presença de um romance histórico, certo é que o autor escolheu como moldura para a efabulação romanesca a ambiência histórica de Minas Gerais no século dezoito. Perpassam pelas páginas do livro referências espaço-temporais reconhecíveis pela “enciclopédia do leitor”⁷⁷, que se vê levado numa viagem através do tempo.

⁷⁶ Autran Dourado, *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, p. 149.

⁷⁷ Usa-se este termo de Eco para exprimir a competência do leitor pressuposta no texto, cf. *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, p. 115.

Denota-se um grande cuidado na reconstituição dessa atmosfera social política e económica, enfim da mundividência daquele período.

Tratando-se de um autor que tem frisado o trabalho empregue na composição dos seus escritos e que espera que o leitor-ideal seja alguém capaz de decifrar os múltiplos sentidos encerrados no texto, não se pode encarar a evocação histórica como mero acessório. Efectivamente, Autran Dourado escusa-se a um compromisso com a História no que concerne à cronologia e às figuras reais, mas soube imprimir no seu romance traços bem característicos da época do ouro em Minas Gerais. De acordo com Maurice Halbwachs:

Par histoire, il faut entendre alors non pas une succession chronologique d'événements et de dates, mais tout ce qui fait qu'une période se distingue des autres, et dont les livres et les récits ne nous présentent en general qu'un tableau bien schématique et incomplét.⁷⁸

Tomando como ponto de partida essa acepção de Halbwachs, *Os Sinos da Agonia* surge como um relato não datado, mas datável, não situado, mas situado ao mesmo tempo. Essa circunstância deve-se à articulação da memória imaginativa do autor com a memória histórica de acontecimentos que dizem respeito tanto ao universo mineiro, em particular, como à nação brasileira, em geral.

Há uma passagem do romance que expressa magistralmente essa síntese entre imaginação criativa e memória histórica, entre a ficção e a realidade, e que surge quando Gaspar aprecia as pinturas na sala do sobrado:

Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou o mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser. (SA, 231)

Como é bem característico do escritor, figura-se neste passo uma verdadeira poética do romance: a fuga aos cânones pelo afastamento da tipologia do romance histórico; a fábula grega que remete para o aproveitamento literário do mito de Fedra e Hipólito, mito em que já havia o entrecruzar de tradições orientais e ocidentais; os frutos da terra apontam, por sua vez,

⁷⁸ Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, p. 105.

para a memória histórica da época do ouro do Brasil colonial, mais especificamente de Minas Gerais. Será, por isso, de crer que a memória histórica ganha uma importância idêntica à memória literária na construção de sentidos.

O mergulho na ambiência histórica prepara-se desde logo nas epígrafes: uma retirada de *Capítulos de História Colonial*, de J. Capistrano, a segunda da *História Antiga de Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos, uma terceira de *Vida e Morte do Bandeirante*, de Alcântara Machado. As três apontam a um só tempo para o período colonial e para o espaço mineiro. Referem-se em conjunto à morte em efígie, ou seja, a execução simbólica dos criminosos que conseguiam escapar à justiça. Prática comum que inspirou o autor: “*Os Sinos da Agonia* nasceram de uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil colônia – a morte em efígie e suas consequências”⁷⁹.

Segundo R. Bourneuf e R. Ouellet⁸⁰, nas primeiras páginas de um romance, o autor dá o tom, o ritmo e até o assunto do romance. No *incipit* da obra em estudo, o leitor é confrontado com topónimos que situam a acção em Vila Rica:

Do alto da Serra do Ouro Preto, depois da Chácara do Manso, à sinistra do Hospício da Terra Santa, ele via Vila Rica adormecida, esparramada pelas encostas dos morros e vales lá embaixo. (SA., 15)

Para Maurice Halbwachs⁸¹, o espaço, em razão da sua estabilidade, representa uma categoria fundamental para a preservação da memória. Não só a memória individual como também a colectiva existem numa estreita relação com o espaço, pois a permanência dos lugares assegura a conservação das recordações. O tratamento do espaço físico mereceu da parte do autor uma atenção que traduz o mesmo rigor colocado em outros elementos e, em função disso, recuperam-se algumas das coordenadas da região central, entre S. Paulo e Minas Gerais⁸².

⁷⁹ Autran Dourado, *op. cit.* p. 138.

⁸⁰ *O Universo do Romance*, p. 57.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 195 e segs.

⁸² Cf. anexo I.

As referências espaciais podem ser organizadas em termos de contrastes que, aliás, reiteram outros fortes contrastes da época. Distinguem-se dois macro-espços: por um lado, a Europa, Portugal, a metrópole, modelo civilizacional; por outro, a América, o Brasil, a colónia, que alimenta o esplendor do Reino. Em Minas, é notória a diferença entre os sertões do gado, os currais do São Francisco, espaços vastos, tendencialmente dispersos e marcadamente rurais, atribuídos pelas “sesmarias”; e o “Pais das Minas”, domínio das “datas”, das “grupiaras”, das “faisqueiras”, da extracção do ouro e com uma vocação mais urbana. Os sertões do gado emergindo como o futuro; as minas agonizantes, anunciando o fim de um ciclo histórico. Em relação ao espaço mineiro, são fornecidas indicações importantes para a construção da memória histórica. Através da toponímia, a imaginação do leitor viaja pelo Planalto Paulista e Mineiro: vilas e cidades como Taubaté, Ouro Preto, Sabará, Vila Rica, rios e ribeiros como o Jequitinhonha, o Caquende, o Tripuí, o Rio das Velhas, o S. Francisco, referências como o Caminho das Lajes, a Serra do Itacolomi, Piratininga, ou o Distrito Diamantino...

Vila Rica, no seu urbanismo, é palco de novas dicotomias: o Morro de Santa Quitéria, com as suas casas assobradadas, e a cafua de mãe Andresa, nas bandas das Cabeças. Os sobrados da Rua Direita e o palácio – domínio dos brancos –, as senzalas e os quilombos sonhados por Isidoro – domínio dos escravos negros. A prisão e as muitas igrejas: do Carmo, de São Francisco, de Nossa de António Dias, a lembrarem a Lei e a Fé. As duas casas de Diogo Galvão obedecem à mesma orientação contrastiva: a casa onde viveu Ana Jacinta, despojada “uma casa feito a casa de sítio ou roça, sem muitos móveis e alfaia, desguarnecida” (SA, 117), e o sobrado da Rua Direita com “os tetos apainelados, pinturas de alto preço, as sacadas rendilhadas de ferro com as letras de João Diogo Galvão e pinhas de cristal, vidros nas janelas” (SA, 124).

Não havendo uma única data no romance, há, contudo, um conjunto de referências textuais que permitem localizar a acção já em pleno Século XVIII e, acima de tudo, na fase final do ciclo do ouro. A presença do Capitão-General em Vila Rica, o palácio, as casas assobradas, os magnates, os potentados, são elementos que falam da importância político-económica da cidade. A escassez do metal precioso e o terror da derrama⁸³ prefiguram uma fase de decadência. Simultaneamente, dir-se-ia que se entretece a memória da memória, pois esboça-se todo um ciclo histórico que se inicia com as bandeiras⁸⁴ paulistas e termina com a Inconfidência Mineira⁸⁵. Reitera-se o sentido de memória do passado e memória do futuro, expressões sempre repetidas e obsidianas ao longo da acção.

A genealogia de Gaspar traça um paralelo com as fases distintas do povoamento e colonização de Minas Gerais. “O Velho Valentim Amaro Galvão, pai de João Diogo se confundia com os mamelucos, dormindo em pousos com índios e pretos, nunca se deitou em cama fofa” (SA, 92), ou seja, o período das primeiras bandeiras, organizadas com o duplo objectivo de procurar metais preciosos e capturar índios. Época de povoamento rarefeito e muito disperso, memória de uma sociedade marcada pela mobilidade e pelo contacto próximo com os índios, muitas vezes aliados importantes no desbravar do território. No fundo, emergem nessas breves pinceladas as origens de Minas Gerais, cuja certidão de nascimento viria a corresponder à fundação do arraial de Minas Gerais de Ouro Preto, em 1698, Por António Dias⁸⁶. Desse tempo de façanhas e aventuras, João Diogo mantém o clavinote de

⁸³ A derrama consistia na cobrança violenta dos impostos devidos à Coroa que, muitas vezes, estavam em atraso. Em alguns casos, a mesma significaria a perda de todo o património.

⁸⁴ Grupo expedicionário que se organizava em torno de um estandarte, ou bandeira, que empreendia explorações no interior do território, com o objectivo de o desbravar e, ao mesmo tempo, procurar metais preciosos e capturar índios. Foram sobretudo os paulistas que organizaram as expedições que viriam a culminar na descoberta dos aluviões auríferos no Planalto Central de onde nasceria Minas Gerais.

⁸⁵ A Inconfidência Mineira designa os eventos ocorridos em Minas Gerais (1789), em que houve uma tentativa de sedição contra a Coroa. A conspiração veio a ser descoberta e esmagada, a principal figura dessa tentativa de rebelião foi Tiradentes, o único conspirador que veio a ser executado, tendo o seu corpo sido esquartejado.

⁸⁶ Cf. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques (dir.), *Nova História da Expansão Portuguesa, O Império Luso-Brasileiro 1620-1750*, p. 157.

Valentim. Evidência dos ideais da época e do elevado preço dos bens, superior ao valor do ouro, dada a dificuldade em consegui-los na colônia:

Aquele clavinote tinha uma intrincada e fabulosa história, Malvina mal chegava a acreditar, não sabia dar valor a essas coisas. De quando Valentim Amaro Galvão, numa de suas primeiras entradas no serão das Gerais, depois dos descobertos do Ribeirão do Carmo e do Tripuí, teve, para melhorar de armas, de trocar todo o ouro conseguido a sangue e fogo por aquele clavinote de tanta serventia nos matos e emboscadas. Tão pouco contraditoriamente valia o ouro naquelas eras tumultuadas, tanto valiam as armas. (SA, 125-126)

Diogo Galvão, na sua infância, partilhou com o pai as mesmas condições de vida. Pertence à estirpe de homens rudes e violentos que consolidaram a colonização, prestando aí um serviço à Coroa. A sua geração é a dos homens que ergueram as Minas e fizeram delas um território essencial para a vitalidade do Reino. A esses homens se ficou a dever a época de esplendor, fausto e riqueza, tal como o percebe Gaspar, já no fim do romance, quando compara os homens como ele, mazombos ilustrados, com os primeiros colonos:

Agora ia ser pior, aqueles homens antigos eram sanhudos e duros, curtidos e fortes, só na velhice vieram a conhecer o fausto e a riqueza, a esbanjação que amolece. Eles não conheciam as igrejas cobertas de talhas douradas, os frontões de pedra rendilhada, os anjos e santos de pau e pedra talhada, as pinturas de alto preço, os palácios e os sobrados, a casa de ópera. (SA, 298)

No final da vida, além do poder e da riqueza, aquilatados em número de pretos e índios, em sesmarias e datas, e apesar de ser um potentado, faltava a João Diogo a linhagem, o esplendor proporcionado pelo sangue. É por isso que ele procura uma moça da nobreza da terra, para assim garantir uma ascensão social que, de outra maneira, lhe estaria vedada. Há no pai de Gaspar o desejo de iniciar a sua própria linhagem, unir ao poder do ouro, o poder do sangue. A linhagem funcionando como uma maneira de perpetuar a sua memória. É em nome da ascensão social que João Diogo procura tornar-se casquilho e adaptar-se às modas da corte: “tantas e tão ligeiras eram as transformações por que o velho passava, das roupas aos gestos mais cuidados e elegantes, as maneiras rebuscadas.” (SA, 91) Tal necessidade evidencia a mudança do estilo de vida ditado pela acumulação de riqueza.

Pelos informantes disseminados no texto, reergue-se das brumas do passado a grande época do ciclo do ouro. Funciona como traço mnemónico dessa altura a excelência dos escravos minas na faiscação, mencionada por Tomás Matias Cardoso:

Lá eu ia gastar preto mina em serviço caseiro! Preto mina é pras lavras, pras faisqueiras. A fama dos minas na faiscação, o faro para o ouro. Tinham parte com o demo, feiticeiros. De longe os olhos de um mina eram capazes de catar num cascalho um grão de ouro da melhor qualidade. (SA, 23)

Na verdade, a população negra no território aumentou em proporção à necessidade de extrair ouro em maiores quantidades. Quando a exploração se tornou mais organizada, os mineiros tornaram-se proprietários de escravos. Há todo um campo semântico que aponta para a economia aurífera: as datas⁸⁷, as faisqueiras⁸⁸ as “catas”⁸⁹; as “grupiaras”⁹⁰...

Gaspar corresponde ao tempo da decadência: “[e]le prenúncio e sinal da ruína que vinha vindo, da desgraça fatal.” (SA, 299). A linhagem de João Diogo agoniza em conjunto com o País das Minas. Não há futuro para a genealogia da família, tal como não há futuro para a economia do ouro. É todo um ciclo que se fecha. Assim o sente Gaspar, assim o anuncia ao aterrorizado pai de Ana: “As Minas que a gente viveu, disse ele, as Minas que Vossa Mercê e o meu pai fizeram e eu gozei e conheci, essas eu acho que vão mesmo acabar. Pode ser que nasçam outras.” (SA, 296). Anunciará o romance o ciclo do couro?

Para além das repetidas referências à escassez do precioso metal, a decadência é assinalada através da casa de Dom João Quebedo e do Coronel Bento Pires. Os dois senhores, de antiga linhagem, obrigados a pagar o quinto⁹¹ à Fazenda Real, vêem-se forçados a desfazerem-se dos signos exteriores do seu estatuto social:

Para passar o tempo e se distrair, [Gaspar] ficou vendo como a casa de Bento Pires ia-se esvaziando ultimamente, as marcas brancas nas paredes, onde antes ficavam os quadros e espelhos, os móveis de preço e estimação. Primeiro foi o relógio todo vindo

⁸⁷ Atribuição de parcelas de terreno pela Coroa aos mineiros exploradores.

⁸⁸ Local que permitia a extracção do ouro pelos faiscaadores que procediam à lavagem na bateia e recolhiam os grão de ouro numa peneira. A faiscação correspondia a uma exploração individual.

⁸⁹ As catas eram poços quadrados cavados até se atingir o cascalho e assim chegar aos aluviões mais fundos, após se ter desviado o curso dos rios ou ribeiros.

⁹⁰ As grupiaras eram cascatas artificiais preparadas no flanco das montanhas.

⁹¹ O quinto era a parte devida à Coroa na exploração do minério.

do reino, não só o engenho; depois o espelho de cristal e pintura a ouro; os candelabros de prata lavrada, mesmo os móveis laqueados e de palhinha, na última moda e gosto francês, tinham sumido, trocados por outros bem pobres, com assento de sola sem risco ou bordado, os estragos aparecendo. O Coronel Bento Pires Cabral não andava nada bem. (SA, 293).

O General Bento Pires teme, acima de tudo, a derrama, isto é, a cobrança forçada dos impostos devidos à Coroa.

Gaspar, nas suas reflexões, é levado a reconhecer que os homens como ele tinham sido corrompidos e enfraquecidos pelo conforto e bem-estar comprados com o ouro. Toma consciência de que é isso que o afasta da geração do pai e que veio enfraquecer outros homens da sua estirpe:

Marcada desde cedo pela morte, decadente no pino da vida, já morto antes mesmo de começar a viver. Com gente da sua iguala nada se faria: ele mazombo ilustrado, mimado pela vida nas tetas do ouro, nos pingentes dos diamantes, era o fim de uma raça, de uma nação mal parida, de um povo não nato. Os crimes e as injustiças, ia ele pensando esquecido de si, de repente lembrado de si, os escravos e a retórica, o sangue e a danação. (SA, 299)

O fecho do ciclo é sintetizado no aforismo, igualmente reiterado em diferentes momentos da obra: “água deu, água levou”. Desenha-se, assim, mediante as reflexões de Gaspar, essa memória do futuro que se constrói na dialética de um ciclo que se encerra e de um ciclo que se anuncia. Prefigura-se o devir histórico no contínuo fluxo da mudança.

A memória do futuro é introduzida nas páginas do romance mediante a figura do narrador. Na descrição que dá conta da morte em efígie de Januário, há um passo que faz coincidir o tempo da escrita com o tempo da acção: “Mesmo interiormente reparando ninguém tinha a coragem de falar que o Capitão-General levava longe demais a sua fantasia. Só mais tarde, em cartas rimadas e pasquins.” (SA, 42). Coincidência que deixa transparecer uma prolepse que resulta da emergência da onisciência do narrador. As cartas rimadas são uma alusão que o leitor avisado relacionará com as *Cartas Chilenas*, de Tomás António Gonzaga. Transparece aqui a prática da sátira social através dos versos e pasquins que

circulavam com bastante frequência na época. Essas manifestações dão conta da insatisfação e da indignação contra os pilares do poder colonial: O Rei, a Fé, a Lei:

veio a apoteose política, onde ele assegurava aos seus e ao rei a que servia, a continuidade dos crimes, dos roubos e trucidamentos; dos incêndios e devastações; do extermínio das raças que mesmo muitos padres, de cuja escravidão eram beneficiários indirectos, de seus púlpitos rendilhados de pedra-sabão, condenavam; da perpétua espoliação e miséria, da hipocrisia e fanfarronadas; da prepotência das armas a serviço de um Império, e de uma Fé, que se queria nos versos para sempre dilatados; de um poder colonial obscuro, temido, barroco, amado e absoluto, diante do qual todos eram sem nenhum valimento. (SA, 46-47)

Diversos elementos concorrem para a reconstituição do clima repressivo, absoluto e totalitário que se vivia em Minas. O regime absolutista e colonial tecia gargalheiras e grilhetas invisíveis com as quais obrigava à submissão e cerceava a liberdade. Ninguém, independentemente da sua condição social, senhores e escravos, mazombos e branquinhos, se subtraía ao poder de el-rei: “É a lei del-Rei, o braço del-Rei é muito comprido, ele vai sempre atrás de você.” (SA, 67), palavras de Tomás Matias Cardoso ao seu filho Januário, que assim resumem a inexorabilidade da sua condenação. Há, por parte da Coroa, na pessoa do Capitão-General, um esforço contínuo para manter a unidade política e religiosa na colônia, implicando a fomentação do medo e da culpa, formada ou não:

O alegre divertimento que todos esperavam quando o terror do mando real os abandonava por alguns momentos, as crianças e o mulherio principalmente porque os homens nunca se julgavam a salvo e escapos do poderoso e implacável braço real (sempre se tinha culpa: algum ouro ou prata viciados, alguns seixinhos brilhantes surripiados ao vigilante e esperto olho da Real Fazenda, contrabandeados e atravessados através do Distrito do Couro, alguns pecados mortais, incestos, sodomias e adultérios, ou mesmo veniais, que se saldariam com simples missas, esportulas ou indulgências compradas, mas que sempre é bom desconfiar, que fiar e porfiar é a nossa principal ocupação, ócio e negócio nestas minas), todos porém de olhos aflitos e brilhantes na agoniada espera. (SA, 36)

Esse poder sustinha-se na força e na violência, na indiferença e no desprezo pela situação dos colonizados. A precariedade da vida humana na colônia é corporizada em Januário, que vê formularem-se contra si uma acusação e uma condenação de recorte kafkiano. Assassinar Diogo Galvão manipulado por Malvina, mas só ele sofreria a culpa, porque nunca poderia acusar a fidalga de cumplicidade. Vê-se, entretanto, acusado de crime

contra el-rei, delito capital para o qual não existiam atenuantes. Apanhado numa traça de que não percebe os contornos, impõe-se-lhe a certeza da sua impotência contra a força que se ergueu contra ele. Assim, Januário, apesar de se saber inocente, compreende que, pela força e pela tortura, mecanismos ao dispor do poder instituído, confirmará a falta não cometida:

Tudo fazia sentido, voltava ele a pensar no seu círculo vicioso. As peças se ajustavam perfeitamente. Só não fazia sentido a sua própria verdade. O seu crime foi outro, não o que ele tinha cometido, era o que lhe dizia agora o carcereiro, o absurdo o vencia, branco. No dia seguinte, a ferro e fogo sob tortura, contaria o que quisessem. O sangue serviria apenas para confirmar o que de antemão se sabia. (SA, 64.)

A arbitrariedade surge lapidarmente resumida na expressão “Tudo é crime contra el-Rei.” (SA, 67). A figura do rei paira como uma sombra no espírito de todos, sendo necessário provar constantemente a fidelidade à sua pessoa, seja no domínio público, seja no privado. O poder sombrio do espectro real alimenta-se, ainda, da denúncia e da delação, aumentando o clima de insegurança e tornando o terror denominador comum de todas as consciências. O que se procura é, a todo o custo, manter viva a memória do monarca, ainda que a sua figura resida a um oceano de distância: “O rei em pessoa desdobra um programa de memorização, de que ele constitui o centro, sobre toda a extensão na qual tem autoridade.”⁹² Em *Os Sinos da Agonia*, estão presentes feições “[d]essa teologia política, a crença de que o rei unia na sua pessoa um corpo natural, como indivíduo, e um corpo representativo como rei.”⁹³ Considere-se o texto da proclamação real que condena Januário à morte e ao ostracismo e veja-se aí a afirmação da onnipresença de el-rei. A proclamação apregoa a memória da figura e do poder do rei. Porém, no contexto do romance, marca-se igualmente a profunda distância que se estabelece entre quem governa e quem é governado, mais não seja pela linguagem usada:

mandava a Ordenação del-Rei Nosso Senhor, na língua arredondada, ornada, exaltada, rebarbativa, retumbante. Só de ouvir todos se boquiabriram e esbugalhavam os olhos: de medo, pasmo ou admiração. (SA, 35)

⁹² Jacques Le Goff, “Memória”, p. 18.

⁹³ Paul Connerton, *Como as Sociedades Recordam*, p. 10.

A morte em efígie de Januário inscreve-se no conjunto de práticas colectivas que visavam o fortalecimento do poder, permanentemente ameaçado. A atenção dada a este episódio, recriado com grande profusão de pormenores, ressuscita a memória das execuções, mas também a memória das finalidades. No contexto da intriga, a “ópera de títeres” (SA, 32) serve para manter bem viva na memória do povo a exemplaridade do castigo aplicado, desencorajando e esmagando qualquer sopro de revolução, sedição e outras formas de afrontar o poder:

Como se aquele cortejo fosse uma gloriosa procissão do Corpus Christi, e não o acompanhamento de uma cerimónia que o Capitão-General queria aparatosa, lúgubre e exemplar. Com isso querendo atemorizar os povos das Minas e fazer ainda mais temida e respeitada a sua autoridade, para ganho e glória de Sua Majestade Real. (SA, 37)

Toda a aparatosa cerimónia comunga da gramática ritualista do sagrado. Tal como acontecia com as importantes procissões e outras festas religiosas, compõe-se todo um ambiente simultaneamente solene e festivo de que participavam senhores e escravos, embora com “marcações cénicas” bem definidas. Os soldados, envergando os melhores uniformes, recobertos de vistosas cores e brilhos, percorrendo a cidade para anunciar o grandioso evento (convinha ao Capitão-General que a assistência fosse numerosa, para garantir que a mensagem seria percebida pelo maior número de súbditos). A cidade engalanada para ver passar o cortejo que, deste modo, se transforma num impressionante evento social, esperando-se as festividades que se seguiriam, dando largas aos impulsos profanos das comidas, bebidas e contactos mais ou menos sexuais. Homens e mulheres, de todas as classes, adornados de acordo com as exigências. A coreografia de todo o cortejo, marcando a profunda estratificação social: os soldados que abriam o cortejo, a cruz, os padres, as irmandades, acusando essa fusão do poder religioso com o poder político; os camaristas de grande prosápia, exibindo nos signos exteriores do vestuário a pertença a uma classe cujos privilégios eram incontestáveis; a carreta transportando o títere que figurava o condenado; mais soldados a fechar o cortejo para impedir que o povolêu perturbasse a seriedade do protocolo. Tudo de

maneira a impressionar a assistência e a lembrar “o sentido dos ventos”. Portanto, trata-se de um episódio cuja força reside na manipulação da memória colectiva.

Tanto o autor do romance como o Capitão-General quiseram conferir grandeza ao ritual, marcando a sua especificidade simbólica. Tal como aponta Paul Connerton⁹⁴, estas cerimónias colectivas funcionam como autênticas liturgias. Revestem-se de uma linguagem performativa que procura obter eficácia mnemónica. Em última instância, há um ritual que reaviva e actualiza a memória de maneira a legitimar e a consolidar a ordem política e social vigente.

No texto da proclamação real que condena Januário, surge o epíteto “Minas traiçoeiras e inconfidentes” (SA, 34), o que atira, desta vez a imaginação do leitor para o episódio da Inconfidência Mineira. Marco de sedição, génese de revolta contra um poder arbitrário, absoluto e castrador. A perpetuação de injustiças, arbitrariedades, crimes, sob o jugo colonial gerava esse sentimento de “desafeição ao trono”⁹⁵. No final do Século XVIII, a crítica ao Trono, a revolta contra o sistema eram sentimentos dominantes. O crime de Januário, mameluco que ousa assassinar um potentado, acende esse medo omnipresente que é preciso esmagar. Por isso ele é tomado como subversivo e seria transferido para a prisão del-rei. Aliás o autor dissemina pelo romance termos correlativos à inconfidência: “traição”, “motim”, “Minas trahiçoeiras e inconfidentes”, “detrahir o seu rey”, “réos de crime do capítulo” (SA, 35); “daqueles povos das Minas, turbulentos e motineiros, libertários” (SA, 38). Expressa-se esse desejo de liberdade que viria a ser sagrado como lema dos inconfidentes: “*libertas quae sera tamen*” (liberdade ainda que tardia). Essas anotações, verdadeiras reminiscências, apesar da imprecisão dos seus contornos, podem uma vez mais ser confirmadas nas palavras do autor:

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 105 .

⁹⁵ István Jancsó, “A sedução da liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII”, p. 388.

Não há no corpo mesmo do livro uma só data, um só personagem histórico. Mas se você conhece Minas e a literatura, se conhece a tradição absolutista portuguesa e brasileira, verá a sombra de Tiradentes, Gonzaga, Cláudio, tantos outros. Sombras, não nomes ou personagens.⁹⁶

É Gaspar que, de novo, adianta uma reflexão crítica sobre esses ideais de renovação. Para ele, o ideal revolucionário não correspondia, no fundo, ao desejo de subverter a ordem social vigente. Em seu entender, o corte dos laços com a Coroa não implicaria a instauração de uma nova sociedade, em que os desfavorecidos pudessem aceder aos privilégios incontestados da elite.

Quando viu que mazombos e branquinhos eram tudo da mesma laia. Quando falavam em ideias luminosas, só pensavam mesmo em si e no seu acrescentamento. No país das Minas, povoado de pretos e mulatos, caribocas e mamelucos, pensar como eles pensavam, deixando essa gente toda de lado... Eles é que tinham de tomar a si a empreitada, toda essa terra era deles. (SA, 101)

Estes problemas enfrentados pela Coroa têm sido interpretados como uma vaga antecipação do sentimento de nacionalidade, um primeiro prenúncio de concertação da vontade colectiva no sentido da independência. A esse título, o romance pode ser encarado como uma narrativa genesíaca: as origens de Minas Gerais e, ao mesmo tempo, a génese do nacionalismo brasileiro ligado aos movimentos de sedição, cuja importância histórica é inegável.

Outra questão que se levanta é a possível relação dessa evocação epocal com o presente. Susana Moreira Lima estabelece essa relação entre o tempo histórico da acção e o tempo da escrita: “O autor dá ao romance um clima de repressão e emoldura sua ambientação colando recortes do período histórico setecentista de Minas Gerais e do período da Ditadura Militar Brasileira.”⁹⁷ Fábio Lucas⁹⁸, por seu lado, reitera a ideia de que o género do romance é propício a figurar a sociedade e a levar à reflexão sobre ela. Se se adoptar a perspectiva do leitor, é de crer que, confrontado com uma intriga em que parte da tensão nasce da clivagem

⁹⁶ Autran Dourado, *op. cit.*, p. 153.

⁹⁷ Susana Moreira Lima, *Espaços Possíveis: Identidade e Legitimidade Social em Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, p. 110.

⁹⁸ Fábio Lucas, “A Narrativa de Autran Dourado”, p. 18.

intensa entre os que dominam e os que são dominados, será expectável que o leitor, vivendo sob um clima social idêntico, estabeleça um dialogismo entre aquilo que as páginas do livro lhe revelam e aquilo que testemunha no presente.

Autran Dourado, porque a literatura é simultaneamente fonte da memória e processo mnemónico, recupera, questiona e utiliza o passado, reequacionando o presente. A permanente sensação de insegurança, a instabilidade, a precariedade que impregna todos os domínios da vida, a fixação do poder pelo autoritarismo, pela força, pelo terror, o recurso a práticas como a delação e a tortura, não são específicas de Minas Gerais e do século XVIII. Trata-se, sim, de um clima social comum aos regimes absolutistas, ditatoriais, totalitários e repressivos. Essa ambiência político-social verificou-se em diferentes momentos da História da Humanidade e em diferentes espaços. Veja-se a esse propósito a explicação de Maurice Halbwachs:

Si plus d'un roman ou d'une pièce de théâtre sont placés par leur auteur dans un période éloignée de nous de plusieurs siècles, n'est-ce point le plus souvent un artifice en vue d'écarter le cadre des événements actuels, et de mieux faire sentir à quel point le jeu des sentiments est indépendant des événements de l'histoire et se ressemble à lui-même à travers le temps?⁹⁹

Por outro lado, tendo em conta a imprecisão de datas, factos e figuras históricas, o autor obriga a que se considere o romance como uma fábula cuja localização não é importante, mas leva a encará-lo como possível em qualquer tempo e em qualquer espaço. Remete-se, assim, para um tempo repetitivo, cíclico, tal como o entende Gilbert Durand, quando defende que não se pode estabelecer um fosso entre os textos culturais e os contextos sociais¹⁰⁰. Em conclusão, de certa forma, Autran Dourado examina as origens de Minas Gerais para interpretar o mundo presente e esse exame costuma manifestar-se como mito. O mito, pela sua natureza específica, é atemporal, logo há como que um esvaziamento da categoria do tempo o que confere ao texto um recorte também simbólico.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 128-129.

¹⁰⁰ Gilbert Durand, *Introduction à la Mythologie*, p. 165.

3.2. *Os Povos das Minas: raças, castas e fumaças*

Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeaço e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espu-mante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico. (SA, 39)

A epígrafe escolhida como abertura deste capítulo aponta para um outro aspecto relevante para a construção da memória histórica em *Os Sinos da Agonia*: a sociedade. O desenvolvimento dessa isotopia permite equacionar o carácter heterogéneo, fragmentado e multifacetado da sociedade brasileira, já no Século XVIII, aliás como sucedeu em todos os cenários da colonização portuguesa, fosse no continente americano, fosse no africano ou no asiático.

Verifica-se que essa diversidade social, cultural, étnica e racial remonta aos primórdios da colonização: por um lado, os nativos, cuja multiplicidade cultural já era significativa; por outro, os colonizadores brancos. Desde cedo, o encontro desses dois substratos esteve na origem da elevada miscigenação da população brasileira. Mais tarde, com o tráfico negreiro, essa diversidade veio a acentuar-se ainda mais. Com a difusão da escravidão negra por toda a colónia, elementos de origem africana, ligados à cultura, ao imaginário simbólico e até à língua, vieram juntar-se aos aportes ameríndios e europeus. Portanto, a complexidade social do Brasil está estreitamente relacionada com a interacção desses elementos díspares que sempre interferiram nas relações entre as pessoas, no modo de viver e nas manifestações culturais, isto apesar dominação do branco e da tentativa de absolutização da cultura europeia.

Uma leitura atenta do romance em questão torna-se reveladora do realismo e da lucidez com que Autran Dourado retrata essa sociedade compósita, aliás o próprio autor aponta essa coordenada como possível leitura da sua obra, que entende fazer:

Crítica a uma sociedade (uma das possíveis escritas, e, portanto – leituras) que se quer requintada, em que um povo não consegue ser povo e ter voz, simples massa: as sonhadas riquezas impossíveis, o fastígio mais sonho do que realidade, o apogeu, a decadência e a agonia.¹⁰¹

Como já se viu, a técnica narrativa assenta numa divisão por blocos, que corresponde a diferentes enfoques narrativos, enquanto que a intriga romanesca é recuperada através de um processo rememorativo. Ora, o que fica patente é que o enfoque por personagem é cumulativamente um enfoque social. A matéria evocada por cada um dos sujeitos – Januário, Malvina, Gaspar – está em estreita ligação com o seu estatuto social. As recordações são enformadas pela pertença ao grupo, fazendo com que as personagens vejam e sejam vistas de acordo com esse grupo, o que vai condicionar toda a perspectiva que cada um deles tem dos factos narrados. Como observou Paul Connerton:

Toda a recordação, por muito pessoal que possa ser, mesmo a recordação de acontecimentos que só nós presenciámos, ou a de pensamentos e sentimentos que ficaram por exprimir, existe em relação com todo um conjunto de ideias que muitos outros possuem: com pessoas, lugares, datas, palavras, formas de linguagem, isto é, com toda a vida material e moral das sociedades de que fazemos parte, ou das quais fizemos parte.¹⁰²

Fábio Lucas, a propósito da escrita de Autran Dourado considera que o autor “[p]refere tomar a personagem como uma psicologia em conflito. Aí sim, é que a sociedade aparece, reavivando a noção de que toda a ordem social representa uma opressão.”¹⁰³. Efectivamente, a temática social inscreve-se na narrativa através das personagens, cujo comportamento, sentimentos e pensamentos, enfim, cujas memórias têm como suporte o grupo que, por sua vez, está sujeito aos caprichos do tempo, ou seja, da época, e à limitação no espaço. Deste modo, através da evocação levada a cabo por Malvina e por Gaspar, toma-se

¹⁰¹ Autran dourado, *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, p. 148.

¹⁰² *Como as sociedades recordam*, p. 44.

¹⁰³ Fábio Lucas, “A narrativa de Autran Dourado”, p. 18.

contacto com a mundividência, hábitos e imaginário da elite branca, de cultura europeizante, seguidora dos modelos da metrópole. Com Januário e, por extensão, com Isidoro, abre-se a perspectiva das camadas mais baixas a que pertence o povo: brancos pobres, índios, mestiços, negros alforriados e, abaixo de todos, os escravos. Todo um grupo que vive subjugado pelos imperativos ditados pela cultura dominante, ou dito de outra forma, aqueles que se situam na base da hierarquia social. A coexistência entre esses grupos tão diferentes, marcada pela ideia de dominação, dá origem a situações de coerção e de violência. Por outro lado, também lá está a expressão de toda uma zona de contacto, intermédia, que é igualmente muito específica das sociedades coloniais.

Mediante o universo das personagens e das relações estabelecidas entre elas, das páginas do romance emerge um retrato bastante fiel da sociedade mineira do Século XVIII. Condicionada pelo paradigma colonial, nela se distinguem com clareza os grupos sociais e a profunda clivagem entre eles; os privilégios inquestionáveis da fidalguia, por oposição à total ausência de direitos dos escravos. Mas, a estratificação social que se tornou um dos traços distintivos da população brasileira na época, é ainda ampliada e prolongada com outros contrastes que aprofundam a fragmentação e as assimetrias:

As populações aparecem, pois, clivadas em dois estratos: os que são compelidos ao trabalho e aqueles que os compelem, os dominadores e os dominados, os senhores e os escravos. Entre os dois pólos, toda uma imensa gama de situações intermediárias. A clivagem intransponível entre as gentes é, pois, uma das categorias essenciais a definir o quadro no qual se desenrolam as vivências do dia-a-dia.¹⁰⁴

Para além da organização em estados, é a condição racial – branco, índio, negro, mestiço – e legal – senhor, escravo, livre, forro – que dita o estatuto social dos indivíduos. É dada extrema importância aos traços que são expressivamente corporais, físicos: a cor da pele e o sangue, aos quais se confere uma grande carga simbólica, precisamente porque encerram

¹⁰⁴ Fernando A. Novais, “Condições da privacidade na colônia”, p. 27.

em si elementos da memória social. Contudo, há no romance um terceiro traço que vem ampliar essa distinção, o cheiro:

E o preto se aproximou mais, agora quase colado a ele. Podia sentir o cheiro ardido de preto sem banho dias seguidos. Podia sentir agora, com engulho, o cheiro nauseabundo com que tinha se acostumado e parecia não mais sentir e agora de repente lhe insultava o nariz, embrulhava o estômago. O preto brilhava de suor na escuridão. O bodum entranhava na roupa, no nariz, na memória. O cheiro que mil sabões, preto ou do reino, não conseguiam apagar. Como ele tinha esquecido o que era bodum ardido de preto? (SA, 25)

Januário é, desta maneira, surpreendido por essa característica física, conotada implicitamente com a distinção racial. Apesar do sofrimento vivido pela sua própria condição ambígua, de mestiço, deixa-se levar pelo cheiro de Isidoro para uma reflexão sobre o cheiro específico de cada raça de que ele guarda uma memória sensorial:

Levou o braço ao nariz, procurou sentir o cheiro do próprio corpo. Quem sabe não tinha também o fedor podre da sua raça, da raça da mãe? A gente é que não sente o próprio cheiro. O cheiro podre que às vezes sentia na cafua dos índios mesmo quando eles ausentes, aquele cheiro ardido que um dia sentiu na mãe e procurou esquecer. Cada raça tem o seu cheiro, nenhum sente o seu próprio cheiro, só o dos outros. (SA, 25)

O que assim se expressa é a tônica que, no espaço da colônia, foi colocada nos conceitos ligados às características raciais, fosse por parte dos colonos brancos, fosse por parte da população autóctone. A questão do cheiro da pele inscreve-se na rede semântica de que fazem parte expressões como “mistura nauseante de cheiros e raças” (SA, 47); “fedorenta humanidade” (SA, 39), por oposição à “geração limpa” (SA, 75), elementos de que se compõe o “caldo de gente” (SA, 39). Em suma, as características corporais, porque marcam a divisão racial, reiteram a clivagem que marca a separação de classes.

Há todo um conjunto de vocábulos que dão, justamente, conta dessa diversidade de sangues e de cores de pele de que é composto o tecido social brasileiro. “Branco”; “branquinhos”; “cor alvaiada”; “alvura”; “gente de casta ou fumaça”; “homens bons”; “linhagem”; “mazombos”; “fidalguia vicentina” são termos com que se faz referência à minoria branca, em especial à elite fidalga, preocupada com a limpeza da sua linhagem, a

pureza do seu sangue. A linhagem e o sangue funcionando como mnemónica de um estatuto social que deve ser ostentado exteriormente e que permite garantir a conservação de privilégios.

No entanto, mesmo entre iguais, há uma espécie de hierarquia: a fidalguia vinda do reino e a fidalguia nascida no Brasil. A primeira exibia com jactância a sua soberba em face da segunda, crente da sua superioridade. É sempre Gaspar, o mazombo¹⁰⁵ “palavra que ele, como outros, transmutava em motivo de orgulho.” (SA, 133), que nos dá a visão distanciada de todos estes estereótipos:

Pelas pinturas, uma presunçosa. Ela queria ter uma vida que só as cortes, não aqueles matos, podiam dar. Fidalga paulista, de muita prosápia e farofa! No reino riam tanto da nobreza americana... (SA, 232)

Essa situação origina a primeira fractura: de um lado, posicionam-se os reinóis; a fidalguia do reino; “os que de lá vieram”¹⁰⁶; do outro, os mazombos; a fidalguia da terra; “os que cá nasceram”¹⁰⁷. O desejo dos segundos reproduzirem comportamentos, convenções, cerimoniais, que são alheios à terra, torna-os risíveis, ridículos, mal aceites:

as vistosas e impróprias roupas com que se vestiam para alardear uma casquilhice que neles, sem a sabença das regras e sem traquejo, eram motivo de riso e chacota entre as moças do lugar. (SA, 106)

É por este processo que passa João Diogo Galvão para ascender socialmente e para agradar a Malvina. É tudo isto que Gaspar rejeita, encarando toda a prosápia da fidalguia, do reino e da terra, com desprezo e repugnância.

Porém, num outro plano, os homens bons, mesmo os de linhagem limpa e sangue puro, debatem-se na sua maioria com outros problemas: a decadência económica, que faz perigar o brilho necessário para reivindicar as honrarias nessa sociedade de estados. Acima de tudo, importava aos fidalgos possuir para exhibir os signos exteriores, materiais, palpáveis

¹⁰⁵ Palavra com que se fazia referência a um fidalgo nascido no Brasil, culto e educado, mas encarado com desconfiança e desprezo pelos do reino.

¹⁰⁶ Fernando Novais, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem.*

dessa superioridade de que eram crentes: ter o nome inscrito nos livros d' El-Rei, a cota d' armas, o brasão, o fino trato, o luxo e requinte do vestuário, os modos floridos da linguagem...

O pai de Malvina, João Quebedo, e o pai de Ana, Coronel Bento Pires, dão corpo aos chefes de família que, embora ostentando uma genealogia impecável, documentada nos livros d' El-Rei, sofrem a carência de posses para patentear os sinais exteriores que lhe permitam perpetuar a memória da pertença à elite dominante:

O que o pai mais queria era um daqueles tão decantados magnates do ouro e do diamante para casar as filhas e assim dourar o seu brasão desgastado e empalidecido, dando mesmo mostras de ruína, desde que se viu forçado a mudar de São Paulo para a vila de Taubaté, depois da má fortuna que teve jogando quase todo o seu cabedal nas bandeiras que partiam continuamente para o país das Minas Gerais. (SA, 105)

Por este motivo, os potentados, como João Diogo, apesar das suas origens e genealogia obscura, tornam-se partidos apetecíveis para as jovens fidalgas de pobreza envergonhada. O casamento, embora abaixo do prestígio social, torna-se um recurso possível para devolver a grandeza material ao esplendor do sangue. Assim, João Quebedo aceita João Diogo como pretendente da filha e o coronel Bento Pires anseia pelo casamento de Ana com Gaspar.

O casamento de João Diogo com Malvina, como já se viu faz parte de um processo de ascensão social do primeiro. Através da união com uma moça pertencente às melhores famílias de Piratininga, João Diogo procura o prestígio conferido pela nobreza de sangue. Por isso se deixa instruir por ela no uso das roupas, no comportamento público, nos modos de falar. Essa adoção de um código de conduta que lhe era alheio torna-o ridículo, efeminado aos olhos dos outros:

Em vez dos cabelos selvagens e desgrenhados, a cabeleira empoadada, o laço de gorgorão refolhudo no rabicho. Mais que tudo, a cara rapada, muito branca, empomadada, coberta de polvilho (que horror, meu Deus!) substituíra a barba agressiva e mateira de antigamente. Da mesma maneira que a sua casa não era mais um castelo de armas no Padre Faria, com escravos e cabras embalados, de potentado em armas e arcos feito se dizia, desde que se mudara para a Rua Direita, uma casa assobrada e de

sacadas rendilhadas, também ele era outro. Meu Deus, que escândalo! Do antigo potentado fizeram um casquilho cortesão. Ele [Januário] sentia nojo do velho João Diogo, ainda não de todo acostumado, no desajeitamento das novas roupas. (SA, 80)

Já Malvina, considerando os privilégios da sua classe como um direito inalienável que era seu apenas por ter determinado apelido, viu em João Diogo a possibilidade de fugir à pobreza e decadência da situação presente. Guardando na memória recordações de uma infância abastada, interessava-lhe recuperar o bem-estar económico que lhe abrisse as portas de um fausto e ostentação que a jovem fidalga acreditava pertencerem-lhe por nascimento.

Garantido o casamento, Malvina traça um percurso para se rodear de um *status* a ser ostentado portas afora, mas que implicava a composição de um cenário igualmente luxuoso no domínio privado. Consciente de que o poder e a posição social se exprimem através de objectos de adorno e da adopção de certas posturas em relação aos outros, tudo faz para o conseguir. A primeira casa de João Diogo desagrada-lhe precisamente pelo seu despojamento. Alicia-o, então, a comprar um sobrado na Rua Direita, sendo que o tipo e a localização da habitação a colocavam de imediato bem próxima da esfera de influência de Vila Rica. O sobrado é adornado e ornamentado de maneira a actualizar permanentemente a memória da pertença ao grupo:

Das baixelas, candelabros e pratarias, dos brocados e damascos, dos tapetes e cortinas, dos cortinados e roupa de cama e mesa, de todos os panos caseiros, de tudo cuidou Malvina. Fica a seu critério, foi o que disse João Diogo melhorado até no vocabulário. (SA, 125)

Objectos cujo significado social se torna representativo do conforto e do requinte que marcava as moradas dos membros da elite do seu tempo. Como culminar desse apetrechamento, que em certo sentido é simbólico, Malvina recebe a cadeirinha de arruar “com dois pretos treinados, de libré, todo galoados. Uma cadeirinha que era mesmo uma lindeza, tão rica e dourada, adamascada por dentro.” (SA, 127) Insígnia de grande prestígio, motivo de malquerenças e invejas. E, por último, símbolo dos símbolos, emblema maior, o cravo.

O que Malvina revela é o perfeito domínio de uma “gramática que lhe permite converter peças e objectos em estruturas e significados.”¹⁰⁸. Pelas roupas que usava, de tecidos luxuosos e importados, “rendas”, “holandas”, “tafetás”, pela forma como se exprimia, com modos floridos e rebuscados, pela sensibilidade e o bom gosto genuíno de fidalga, compunha um enunciado que se “prestava a ser lido”. A nobreza que nela se reconhece é uma nobreza genuína, a que ela pertence naturalmente pelo conhecimento íntimo dos códigos de conduta. Desta forma, Malvina impressiona João Diogo, deslumbra Januário, convence Gaspar. Januário fica siderado pela luz e beleza que dela emanam e que acentuam a sua consciência de mestiço:

Como ela crescia na sua brancura ensolarada, diante da escuridão e mágoa humilhada dos seus olhos de mestiço bastardo. Ele era pequeno diante de tamanho sol, beleza e domínio, começava ele a pensar, atravessado de luz, diminuído, alvejado, reduzido a uma insignificância que o seu sentimento de bastardo e mameluco diminuía ainda mais para engrandecê-la e exaltá-la na soberba, no orgulho, na nobreza, que dali em diante passou a lhe emprestar. (SA, 56)

Gaspar, por sua vez, ainda que a contra gosto, acaba por reconhecer que Malvina é uma fidalga sensível, prendada e exigente, o que fica patente na decoração do salão, apesar das cores berrantes das pinturas de parede, e no gosto evidenciado pela música e literatura. É o cravo que definitivamente faz baixar as barreiras que Gaspar colocava à aceitação da madrastra, primeiramente encarada com impaciência e preconceito: “Um cravo Bosten, disse abrindo o teclado, lendo a marca. Sim, manufatura das mais ricas e caprichadas. Ela tinha gosto não podia negar. Pelo menos pelo cravo.” (SA, 233)

Em contraste com os brancos fidalgos, temos toda uma gama de elementos do povo, marcados pela exclusão e pela miséria. “Bugra”; “bugre”; “cunhã neófita”; “puri”; “bronze”, assim são referenciados os nativos, os índios. Estes, que estão um pouco acima dos escravos e dos negros alforriados, partilham com eles a desclassificação social e o desprezo dos senhores. “Cafuz”; “preto”; “escravo”, são palavras com se designam os escravos negros, o

¹⁰⁸ Paul Connerton, *op. cit.*, p. 14.

estrato mais baixo da sociedade, os mais desfavorecidos. A instrumentalização, a “coisificação” do negro encontra-se traduzida no vocábulo “peça”. Os escravos, para todos os efeitos, eram considerados objectos pertencentes aos seus senhores que deles dispunham como bem entendiam. Mãe Andresa previne Januário do perigo de ser confundido com um negro: “ Não deixa nunca, meu filho, que confundam você com mulato ou cafuz... Não deixa não, que é perigoso, podem te deitar ferro.” (SA, 17)

Na primeira jornada, durante a longa noite que antecede a entrada de Januário na cidade, as memórias de Isidoro misturam-se com as do seu senhor. Através delas é possível compreender a condição social do escravo. Ser preto era estar no fundo da escala social “[p]reto era ele. Nhonhô não sabia nem de longe o que era ser preto. As gargalheiras, os troncos, os bacalhaus. As dores, o sofrimento sem fim.” (SA, 48) Equiparados a animais, avaliados segundo critérios que designavam as capacidades específicas para os serviços que deviam desempenhar: “peça mina”, para as lavras e faisqueiras, “peça de Angola”, “cabinda”, para os serviços caseiros; “ladinos” se dominavam a língua e estavam habilitados para desempenhar qualquer actividade; “boçais” quando não se exprimiam em português e se destinavam aos trabalhos mais pesados. Isidoro é ladino e isso serve para aquilatar o valor da oferta que Tomás Matias Cardoso faz ao filho ilegítimo: “Januário, muito apreço a este mina que lhe dou. Fica com ele pra você. Isidoro é um preto ladino” “ (SA, 22) Ser escravo significava ser totalmente submisso e estar sempre disponível para servir, a qualquer hora do dia ou da noite: “Preto não carece de sono, disse. Nenhum branco, ninguém nunca respeitou sono de preto.” (SA, 22)

As únicas formas que os escravos tinham de se libertarem do domínio do branco era pela morte, pela fuga, ou pela esperança na alforria que, na maior parte dos casos, dependia exclusivamente da generosidade dos senhores. A fuga era severamente castigada, com práticas cruéis e desumanas: “[t]inha gente que achava que deviam cortar o tendão do pé, pra

negro não fugir mais.” (SA, 31) Isidoro tentara fugir uma vez, por isso lhe fora marcada a fogo a letra “F”, que servia para manter bem viva a memória do castigo e forçar à docilidade os cativos. Tudo isto determinava a imagem que o escravo fazia do senhor branco, de que Isidoro apresenta a síntese:

Branco é bicho ruim de nascença. Bondade de branco é pura invenção, da boca pra fora. Feito religião de branco. Pra não carecerem de botar ferro e cadeia. (SA, 51)

Devido a essa precariedade, essa impotência para se defender dos imperativos sociais a que era relegado, Isidoro sabe-se numa encruzilhada difícil. Sem Januário e sem a carta de alforria, fica sujeito a qualquer branco que de novo o submeta:

O primeiro capitão-de-mato que me ver deita a mão em mim. O primeiro branco que me ver faz de mim de novo escravo, não tenho como escapulir. (SA, 30)

Isidoro hesita entre a sedução da liberdade, o afecto e um desejo difuso, quase inconfessado, de rectificar as injustiças sofridas, que o tentam a ponto de apontar a arma a Januário.

Mas, a relação entre senhores e os escravos estava também marcada pela dicotomia. Se a escravatura tinha essa face violenta e cruel, expressa pelas sevícias, as gargalheiras, os bacalhaus, convivia a par e passo com os laços gerados nos afectos. Isidoro revela, nas suas reflexões nocturnas esse movimento pendular que o faz oscilar entre a revolta, avivada pela letra gravada no ombro que faz persistir a memória da sua fuga e o consequente castigo, e uma outra forma de cativo, a afeição que sente por Januário:

Engraçado siô Tomás, ele queria não só serviço mas bem-querença. No princípio refugou, não se esquecia de todo da idéia de fugir. A lembrança do último malsucedido e o medo faziam ele desistir. Servia mais por servir, obedecia. Não era próprio da sina da sua raça obedecer e servir? Depois foi se apegando àquele caboclo forte e espadaúdo, o cabelo liso, duro e grosso, preto, dos puris. (SA, 48)

São também os afectos que determinam os laços que unem Inácia a Malvina: “[a]pesar de que Inácia, mesmo preta, era mais dos lados dos brancos do que os pretos, e de Nhazinha, como ele passou a chamá-la, por quem tinha verdadeira veneração.” (SA, 118)

Apesar da clivagem básica permanecer irreductível, houve, porém, uma constante interpenetração entre os diversos grupos. A forma mais frequente de que se revestiu essa

aproximação foi o concubinato e os adultérios. “Mestiços”, “mamelucos”; “curibocas”; “caribocas”; “crioulos”, “pardos”, “mulatos”, todo um grupo social que testifica os contactos sexuais frequentes entre os colonos brancos e as nativas ou as escravas negras. Tomás Matias Cardoso e João Diogo Galvão personificam os numerosos exemplos de senhores que, não obstante casados, possuíam nas escravas e nas índias amantes habituais, das quais tinham filhos que carregavam desde o nascimento o anátema da cor da pele da mãe e da mistura de sangues o que, numa sociedade que colocava acima de tudo a limpeza do sangue, bastava para atirar os frutos dessas uniões para o escalão mais baixo:

A criação de zonas intermediárias ou momentos de aproximação (amaciamento, diria Gilberto Freyre) passou a constituir um traço marcante da vida de relações na Colônia. A miscigenação foi o principal e mais importante desses espaços de encontro. [...] Mas, ao mesmo tempo, era também uma forma de dominação, pois o intercuro era, evidentemente, entre o dominador branco e a negra escrava; e o mestiço resultante nascia escravo. A miscigenação foi, assim, ao mesmo tempo, um canal de aproximação e uma forma de dominação, um espaço de amaciamento e um território de enrijecimento do sistema.”¹⁰⁹

Perante a mobilidade e a fluidez das fronteiras culturais nesse contexto caracterizado pela heterogeneidade, o sujeito depara-se com a dificuldade de uma situação que é na sua essência intervalar e ambígua. Veja-se a questão que Januário coloca face à morte da mãe: “Ela tinha ido para o reino brando de Deus que lhe impuseram ao nascer, ou ido se juntar aos seus deuses e parentes ancestrais no meio de atabaques e flautas chorosas? (SA, 16)

Januário, pelas condições do seu nascimento, ilustra a camada social híbrida que resultou do contacto entre os diversos grupos. Atormentado por se saber “[b]ugre e filhos das ervas, as duas chagas da sua alma.” (SA, 21), vive consciente de que não tem lugar de ser. Nem branco, nem índio, as suas características físicas – a junção de duas cores numa só – e sociais – filho ilegítimo – condenam-no a uma situação ambígua por estar entre dois mundos que são socialmente antagónicos:

¹⁰⁹ Fernando A. Novais, *op. cit.*, p. 27-28.

O pai, Tomás Matias Cardoso, homem rico, quase um potentado, morava com a sua mulher Joana Vicência e mais quatro filhos brancos (não eram que nem ele, eram brancos de geração), casados. Os outros, cujo número não se sabia, gerados de pretas cativas (não eram que nem ele, carijó), pardos e mulatos, também eles na lei do cativo, porque só na morte, em testamento, o pai era capaz de filhar, reconhecer, alforriar. (SA, 16)

Todos os epítetos utilizados para fazer referência à sua categoria social eram por ele entendidos como ofensas graves, um insulto imperdoável. Quando isso acontecia, Januário reagia com violência, tentando fazer-se respeitar pela força. Obtém a fama de coraçudo e violento o que lhe assegura uma espécie de dignidade, mais que não fosse pelo receio inspirado pela destreza no uso das armas. Outra estratégia adoptada por Januário para se fazer respeitar era justificar a mãe: “a mãe não tinha sido puta, mulher-de-partido, apenas teúda e manteúda do pai.” (SA, 21). Enfim, por tudo isto é que para ele assume uma importância tão grande o facto de o pai, na despedida, ter finalmente deixado cair a máscara imposta pelas convenções sociais e ter-lhe chamado “meu filho”, reconhecendo uma paternidade que tacitamente não era mencionada.

Neste âmbito, compreende-se a forma como Januário é visto pelas outras personagens, testemunhando sempre a memória da sua condição social. Para Malvina, ele afigura-se o homem ideal para levar a cabo a traça que ela imaginara para assassinar João Diogo. Corajoso, ousado, mas facilmente manipulável e, sobretudo, concretizado o plano, tudo nele – a cor da pele e o nascimento – jogaria contra a sua defesa. Gaspar refere-se a Januário como “um mameluco qualquer” (SA, 53), mas também um “daqueles mestiços bastardos e lascivos de que tinha verdadeiro horror.” (SA, 212), ficando patente a carga de preconceito que enforma a sua visão. João Diogo, antes de morrer, profere o insulto mais frequente: “bugre”. O Capitão-General vê nele o bode expiatório indicado para a sua jogada política em que se livraria dos seus inimigos e fortaleceria o seu poder. Isidoro considera-o, justamente, como senhor, próximo dos brancos, mais não fosse por possuir um escravo. Inácia fica horrorizada por Malvina ter escolhido um mestiço “filho das ervas”, apesar de ela própria ser negra.

No final do romance, quando compreende a dimensão da teia tecida em volta dele, Januário apreende simultaneamente o peso que a sua condição de mestiço e de bastardo teve no desenrolar dos acontecimentos. Por isso, resigna-se e aceita todas as condenações que pesam sobre ele: por ter tido o atrevimento de desejar Malvina, por ter assassinado João Diogo, por ter nascido mestiço e bastardo. Se ao longo da acção deixou perpassar o desejo de ser branco, na hora derradeira chega a desejar ser até preto, tudo menos desconhecer o que era:

Eu não tenho raça nenhuma, sou que nem mula, manchado de geração. Me chamam às vezes de bugre, você sabe. Nem isso eu sou. Sou mais um puri esbranquiçado por obra de meu pai. Nem branco nem índio. Eu sou nada. Eu vou é ao encontro desse nada que eu sou. (SA, 330)

Atendendo à representatividade social destas figuras romanescas, dir-se-ia que as personagens de Januário, Malvina, Gaspar, Isidoro, mas ainda João Diogo Galvão, o Capitão-General, o carcereiro branco e corrupto que libera Januário, Inácia, João Quebedo e o Coronel Bento Pires, se aproximam do tipo social:

O tipo, segundo o carácter e a situação, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular. O tipo não o é graças ao seu carácter médio, mas o simples carácter individual – qualquer que seja a sua profundidade – não basta também; pelo contrário, ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles se escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período.¹¹⁰

A sociedade de Minas Gerais é então representada como um espaço profundamente condicionado pelo cenário colonial. A metrópole era encarada como quadro de referência que servia de modelo à organização social: o que se procurava era reproduzir a ordem e as convenções sociais da corte e do Reino. Importado o modelo, o espaço da colónia logo o altera, contaminando com a sua especificidade o que se pretendia autêntico.

¹¹⁰ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 391.

Do permanente contacto entre os grupos nasceu a miscigenação cultural, a mestiçagem biológica, porém sem que houvesse verdadeiro sincretismo, pois que o fosso entre classes sempre persistiu. Dada a superioridade da cultura branca de cariz europeu, os índios e os negros foram-se aculturando pela assimilação dos elementos da cultura dominante. Aprenderam a língua, adoptaram a religião, eram baptizados, recebiam os sacramentos – recorde-se a criação de uma figura como a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – constituíram irmandades em tudo semelhantes às dos brancos.¹¹¹ Através da representação destas questões ligadas à mestiçagem e à aculturação no romance, dá-se luz à dificuldade de se estabelecerem os contornos da identidade individual, de que Januário é expressão maior.

Assim, dá-se expressão à vivência social, profundamente convencional e estratificada, de Minas Gerais:

Os mundos sociais são definidos pelas suas convenções dominantes. Com a ideia de convenções explicamos a nós próprios a noção de uma ordem de regras objectivas, em cuja base existe uma dimensão social táctica, um mundo que se aceita ser como é porque as regras que o fazem assim são acordadas intersubjectivamente.¹¹²

Enfim, o que se recupera na imagem desta sociedade é essa fractura entre os que procuram manter uma ordem vigente na qual têm todos os privilégios, relegando para a condição de desclassificados a esmagadora maioria da população, designada por termos correlativos a “raças infectas”, com toda a carga negativa que daí advém. Verifica-se a persistência da memória da desigualdade de uma forma incorporada, gerando situações de revolta proporcionais às injustiças cometidas. O comportamento de cada um dos grupos: brancos, índios, negros, mestiços, obedece simultaneamente a uma representação sócio-cultural e a um sistema mnemónico que perpetuava e legitimava a ordem vigente, ainda que o fizesse através dos mecanismos da violência e da coerção.

¹¹¹ Confrarias religiosas, formadas de acordo com as classes sociais. No caso dos escravos, era-lhes permitido agruparem-se num local estritamente seu, permitindo o auxílio mútuo e a defesa dos interesses próprios. O prestígio das irmandades estava directamente relacionado com a cor da pele dos seus elementos e com o seu poder económico. O cortejo que acompanha a efígie de Januário testemunha estas organizações.

¹¹² Paul Connerton, *op. cit.*, p. 35.

3.3. O Destino do Passado: cadeia sem fim

Para que ela tivesse um pescoço tão fino
Para que os seus pulsos tivessem um quebrar de caule
Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos
Para que a sua espinha fosse tão direita
E ela usasse a cabeça tão erguida
Com uma tão simples caridade sobre a testa
Foram necessárias sucessivas gerações de escravos
De corpo dobrado e grossas mãos pacientes
Servindo sucessivas gerações de príncipes
Ainda um pouco toscos e grosseiros
Ávidos cruéis e fraudulentos
Foi um imenso
Desperdiçar de gente
Para que ela fosse aquela perfeição
Solitária exilada sem destino

Sophia M. B. Andresen,
Retrato de uma Princesa Desconhecida

Como epígrafe deste capítulo, recorda-se “Retrato de uma princesa desconhecida”, de Sophia M. Breyner Andresen, pois, tal como neste poema, em *Os Sinos da Agonia* também está presente uma espécie de carga ancestral que se faz sentir na psicologia das personagens. Para além das memórias pessoais, os indivíduos mostram-se marcados por uma memória que transita no interior do grupo e que ultrapassa a duração média da vida humana.

Ele mesmo que não vivia em nenhuma bruma, senão o brumado da sua raça. Se ele tivesse ouvido o sangue, a fala vinda de mil anos, de eras mortas. (SA, 315)

Esta questão tem sido abordada por diferentes autores que se debruçam sobre a problemática da memória. Maurice Halbwachs¹¹³ fala de uma memória autobiográfica e de uma memória histórica, sendo que a primeira se enraíza inevitavelmente na segunda, já que, antes de tudo, a história de uma vida inscreve-se na história geral. Para Jacques Le Goff¹¹⁴, há uma memória étnica que permite a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas.

¹¹³ *La mémoire Collective*, p. 99.

¹¹⁴ “Memória”, p. 12.

Paul Connerton¹¹⁵ entende que há conjuntos diversos de memórias, que passam de geração para geração, constituindo narrativas de fundo implícitas. Gilbert Durand¹¹⁶ apresenta a ideia dos sedimentos imemoriais da cultura. O que há de comum entre todas estas acepções é o entendimento de que, em certa medida, os homens carregam consigo uma herança social e cultural que flui através dos tempos e se vai depositando em sucessivas gerações humanas, transformando-se em memória física, biológica, mas involuntária que se vai sedimentando no inconsciente.

As personagens, em *Os Sinos da Agonia*, deixam perceber que as suas memórias são compostas dessas inscrições múltiplas, cujas matizes vão das camadas que se depositaram involuntariamente no seu inconsciente – reminiscências de um passado que não foi vivido por elas – até à recordação obsessiva, repetitiva, que resulta da impossibilidade de esquecer. Pretende-se, agora, analisar a emergência dessa memória ancestral que parece transcender as barreiras do tempo e do espaço. Neste sentido, estas figuras romanescas surgem condicionadas por esse somatório de vivências e de experiências que são não só individuais, como também um produto de vivências colectivas que constituem heranças várias que permanecem no recôndito da memória. Essa matéria assume a forma de carga genética que é própria do grupo social a que se pertence.

Autran Dourado, ao revelar as suas personagens como existências determinadas por essa carga ancestral, aprofunda ainda mais a vida interior destas figuras. Para além das opções particulares que conduzem os indivíduos a determinada encruzilhada, há uma causalidade que surge como “destino do passado”, inscrito, desde um tempo remoto, no sangue e na hereditariedade.

¹¹⁵ *Como as Sociedade Recordam*, p. 3.

¹¹⁶ *Introduction à la Mythodologie*, p. 117.

Paul Connerton faz a distinção entre as práticas de inscrição e as práticas de incorporação¹¹⁷, ou seja, uma espécie de narrativa esquecida, que é transmitida sob a forma de tradição. A incorporação dessas práticas funciona, por si só, como um sistema mnemónico muito eficaz. Deste modo, são transmitidas posturas sociais e culturais no seio dos grupos ao longo dos tempos e que se aproximam da “memória hábito” definida por Henri Bergson, sendo esta distinta das recordações.

Os comportamentos de Isidoro e de Inácia regem-se, justamente, pela incorporação de posturas típicas ligadas ao hábito de servir, ancorado na sujeição ancestral a que foram votados os negros. Essas atitudes perpassam nos movimentos do corpo: “[n]o ritmo que aprenderam em virtude dos negros andarem sempre juntos, presos e ligados por grossas cadeias que atavam as gargalheiras entre si” (SA, 20); na maneira de falar: “[v]oz grossa e rouquenha de preto que sofreu o ferro das gargalheiras” (SA, 19); nas atitudes assumidas face ao dominador branco – “[s]ervia mais por servir, obedecia” (SA, 48.) –, demonstrando comportamentos considerados socialmente correctos. Isidoro dissimula, inclusivamente, a afeição por Januário, entendida como fraqueza: “[m]ostrar o que estava pensando era o mesmo que se dizer fraco, covarde, sem força” (SA, 49.)

Susana Moreira de Lima já fizera notar que “[a] identidade de Isidoro é gerada na submissão, está no sangue, na formação da consciência.”¹¹⁸ Para Januário, a mansidão do escravo é entendida como uma característica própria da raça, contudo, esquece-se dos tratos violentos e cruéis com que se forjou essa submissão, que foi sendo interiorizada pelos negros. Isidoro, por sua vez, encara a obediência aos brancos como o cumprimento de uma sina, um imperativo a que nem ele, nem os outros negros podem fugir:

Era um sentimento mais forte do que ele. A submissão ensinada, que os brancos marcaram a ferro em brasa na sua mãe, no pai que ele não conheceu. Nele próprio, pensava na cicatriz na espádua. (SA, 29)

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 122.

¹¹⁸ Susana Moreira de Lima, *Espaços Possíveis: identidade e legitimidade social em Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, p. 79.

Portanto, a violência, a força, a crueldade, causadoras dos sofrimentos físicos, foram gerando uma atitude servil e o medo. O comportamento dos negros – “vício de senzala. De tanto apanhar, de tanto ver apanhar” (SA, 261) – é determinado pelo comportamento dos brancos. A servidão é incorporada e transmitida através dos seus próprios hábitos de comportamento corporal. Brancos e negros perpetuam, dessa forma, a desigualdade, pois são hábitos que se adquirem tal como se adquire a língua materna¹¹⁹, pela convivência próxima com pessoas que adoptam determinadas posturas.

Quando Malvina contempla Gaspar, na primeira ocasião em que o vê a movimentar-se pelo salão, o que a deixa impressionada é precisamente o facto de ele revelar a incorporação de um código que ela atribui à verdadeira nobreza:

Agora no meio da sala. Apesar de forte, tinha uns modos delicados, uma pisadura leve e medida, mas não era o compasso de dança dos casquilhos. É a vida na caça e no mato que o fez assim, mas a gente vê que não é um desses brutos. Um refinamento nos gestos, não procurado, nem rebuscado. No meneio que fazia parte do corpo, luz de dentro das coisas. Nem mesmo no Capitão-General, da nobreza melhor do reino, acostumado na governança das Índias, nas embaixadas del-Rei, via aqueles modos. Assim deviam ser os nobres. (SA, 142)

Também Gaspar manifesta perante a madrastra um sentimento bastante semelhante, vendo nela a expressão de uma graciosidade e sensibilidade próprias da sua educação e do meio em que vive: “Malvina era de uma delicadeza, de um polimento tão natural, que ele jamais encontrara em mulher nenhuma” (SA, 236) O mesmo sente Januário, sensível aos “ares fidalgos e atrevidos, aquela ousadia de gestos, a maneira de montar e de olhar.” (SA, 53). Por isso, apesar de cego pela paixão e pelo desejo de a possuir totalmente, consegue entender que a casta de Malvina a impede de abraçar um modo de vida que a afastasse do conforto proporcionado pela riqueza. A própria Malvina sabe-se e vê-se a si mesmo como pertencente a uma casta de gente, naturalmente, destinada a viver no meio do luxo e do requinte. Assim fora com os seus antepassados, assim devia ser com ela.

¹¹⁹ Cf. Paul Connerton, *op. cit.*, p. 36.

A noção de que a herança do passado deve ser continuada no futuro está ainda patente nos elos que ligam os filhos aos pais. João Diogo considera que a esquisitice que observa no filho é resultado da hereditariedade. Ele saíra à mãe, repetia os mesmos traços psicológicos de Ana Jacinta: “[f]eitiço de gente estúrdia e esquisitona. Herdara aquele jeito da mãe.” (SA, 104). Ao mesmo tempo, João Diogo, orgulha-se de ser em tudo semelhante ao pai, o velho Valentim. Gaspar, face à morte de João Diogo, vê-se na obrigação de assumir um papel social que lhe estava destinado pela filiação. Adota, por isso, um código de conduta e uma postura corporal passíveis de afirmar aos outros elementos do grupo a aceitação das convenções, a garantia do cumprimento das regras que regem as trocas entre pares. Gaspar quer ser visto como a continuação do pai: “Gaspar vestido da nova figura para si próprio composta, de ser em tudo e por tudo um digno filho e sucessor de João Diogo Galvão” (SA, 211). A morte do pai atira-o para o desempenho de um papel de que ele, até àquele momento, sempre fugira. É isso que também sucede com Januário, ciente de que os filhos que deixara pelo mundo haveriam de carregar as mesmas dores que lhe marcaram a existência: a bastardia e a mestiçagem. Malvina, ainda que inconscientemente, repete o pai nas suas cogitações quando reitera a sua necessidade de ser feliz. Já no final, sente fazer parte de uma cadeia ininterrupta em que as consequências parecem resultar do encadeamento da mesma tipologia causal. No fundo ela sente o fardo de um passado a pesar sobre ela:

Que fez ou fizeram por ela? Antes dela? A mãe? O pai? Toda uma cadeia sem fim, que começava em lugar nenhum e não parava nunca mais, roda. Qual o pecado de todos antes dela, que para puni-lo a invisível presença negra (era assim que ela dizia, melhor – sentia) a soprou e estimulou, e ela passara adiante [...] (SA, p. 278.)

Há como que a presença de uma memória dilatada, que se acrescenta às recordações pessoais, enraizada nas trocas produzidas nas relações com os outros. Processa-se uma modelação dos sujeitos e da memória pela incorporação de posturas e de comportamentos. Ajusta-se aqui a imagem de uma dupla entrada – a das memórias individuais e a das memórias do grupo, que implicam aportes que depois são conservados sob a forma de

ancestralidade. A pulsão desses arquétipos ancestrais corresponde a um ponto de intersecção do passado e do presente, a presença do que foi naquilo que é.

Outro aspecto interessante relacionado com a ancestralidade prende-se com a emergência de um lado mais primitivo, selvagem, bárbaro. Impulsos que parecem ter sido refeedados por uma espécie de censura imposta pela vivência social. Memória esquecida na noite dos tempos, recalcada, mas que permanece em estado latente. Nos momentos em que as personagens se encontram mergulhadas em grande angústia, ou medo, ou até desejo passional, esses impulsos tendem a emergir. Nessas ocasiões, as personagens tomam consciência dessas reminiscências da barbárie, de um excesso que assume a forma de vozes antigas. Forçados a debaterem-se com essas pulsões obscuras, essa memória da noite selvagem e primitiva, sentem-se perante manifestações de forças que dormem nas trevas e que devem ser recalçadas.

Quando, sob o instinto de sobrevivência, Januário salta sobre João Diogo, apunhalando-o vezes sem conta, sugere-se a imagem da caça: “E gritava sem saber porquê, gritava, índio jugulando onça.” (SA, 89) O grito como uma maneira de distender a corda que o mantém preso aos aspectos culturais que impõem limites ao lado mais primitivo e selvagem do homem. Durante a noite de vigília, com que se abre o romance, o mestiço sente-se afastado do lado branco (civilizado?) da sua hereditariedade, ou seja, prevalece nele o lado índio, tribal e ritualístico:

Ali no escuro, à luz esbranquiçada do luar, ele sentia que a pinga de sangue branco que herdara do pai como que o tinha abandonado, de todo restituído à noite selvagem da sua raça. (SA, 20)

Por sua vez, Isidoro, sem que a convoque voluntariamente, sente-se invadido por uma face oculta que mais não é do que o reverso da servidão, que lhe foi imposta desde o berço. Domina-o um sentimento de revolta, normalmente reprimido pela impotência e pelo medo. A voz que escuta dentro dele, vinda das profundezas da alma, liga-se simbolicamente ao seu continente de origem, fazendo-se ouvir através do tempo e do espaço:

Melhor falar com Nhonhô, ver se fazia ele mudar de idéia, ia ele dizendo, tentando abafar com as suas razões, com a sua traça longamente maquinada, a outra voz, a outra voz mais forte do que ele. A outra voz vinda da sua nação, das bandas do além, por cima do mar. Tão fácil, bastava um brincar de mão. (SA, 51)

Essa voz que Isidoro sente como um outro eu, insinua esse instinto refreado que o compele a rectificar as injustiças sofridas, a fim de obter, em certo sentido, a vingança por séculos de sujeição.

Malvina, enfeitiçada por Gaspar, subjugada por uma paixão que a arrebatava fatalmente, sente-se próxima de Donguinho, que no romance funciona como espécie de metáfora do abandono e da entrega a todos os impulsos que ela procura, em vão, conter. Numa passagem de grande simbolismo, essa identificação é tão profunda que a jovem se vê, à imagem do irmão, solta pelos pastos, conduzida pelos ímpetos mais bestiais, mas de forte pendor lúbrico:

E começou a crer que aquele Donguinho redivivo, o Donguinho enfurecido e insaciável, voltava para tomar conta da sua alma, do seu corpo de mulher. Não apenas em sonho, era um Donguinho diurno e constante. Mais terrível e ameaçador do que quando ela dormindo. E esse Donguinho de olhos vivos e avermelhados, quentes, piscos e ávidos, queria sujar toda pureza e castidade, possuí-lo. Era um ser andrógino, monstro fabuloso. Chegava a não se ver mais como mulher e gente: macho indomado, besta resfolegante, queria emprenhar e destruir. No desespero, temia cair para sempre na demência que afogou Donguinho nas brumas e na escuridão. (SA, 176)

A violência desta descrição remete para o exacerbamento dos impulsos passionais e eróticos que dominam Malvina. É o seu lado animalesco que ameaça fazer submergir as conquistas sócio-culturais. Devido à violência dos seus sentimentos, Malvina, ao contrário de Isidoro, tenta mentalmente convocar essas forças da escuridão como aliadas, embora dividida entre o medo e o desejo de vencer. A sensibilidade exaltada da fidalga, por outro lado, leva-a a conotar a beleza de Gaspar, que a magnetiza, com a beleza dos anjos. Mesmo nessa identificação, a fronteira entre a salvação e a perdição é uma linha tênue e ambígua:

Não a beleza comum que há nas mulheres e mesmo em alguns homens; uma beleza diferente, uma beleza que não havia antes na terra. É capaz de que a inocente e terrível beleza dos anjos, pensou na sua fantasia. Os anjos puros e imaculados que beiram perigosamente o pecado, continuou já agora afogada em grossas brumas. (SA, 148)

Por último, Gaspar é conduzido nas suas meditações a uma terrível clarividência. Aquilo que ele censurava no pai, “o sangue quente”, a satisfação dos impulsos sexuais como face a exhibir de uma macheza inequívoca, era, na verdade, o abismo de que ele procurava fugir. A rejeição às mulheres, a castidade, a severidade mais não eram do que a expressão do medo de se deixar arrastar pelos apelos do sangue:

E de repente, em sustenido pânico, viu: aquilo pelo qual se sentia desde sempre fascinado não era a morte propriamente, era a beleza que ele não se permitia sequer pensar. Por temer, por se saber sem forças, antecipadamente derrotado. Tão grande era o seu desejo, a muda e sinistra atração, ele tinha de se proteger com o manto da morte, da brancura, da pureza sem cor. Temia e amava as mulheres no que elas tinham de mais quente e belo, forte e devorador. Aquele quentume, cheiro e sangue das fêmeas bravias no entardecer. (SA, 217)

Sem o saber, Gaspar repete, faz eco das reflexões de Malvina. Afinal está muito mais próximo dela e do pai do que aquilo que imaginara.

Autran Dourado sonda os níveis mais profundos da natureza humana, raiando o subconsciente, apresentando figuras marcadas pela dissociação, divididas entre forças que se opõem. No mais fundo da alma há uma massa informe, obscura, difusa, que se junta às recordações reais. Lá estão as reminiscências da evolução do homem, que abrem uma janela para um passado perdido na noite dos tempos. Essa face sombria, sentida como tenebrosa, que se carrega na sangue, afinal aproxima muito mais as personagens do que aquilo que elas imaginam. Mau grado as infinitas distinções sociais, há uma matéria residual que é comum a todo o ser humano: a memória desses tempos ancestrais, genesíacos, vislumbres de uma barbárie que persiste na alma dos homens. Refreada, censurada, mas que se conserva em estado latente.

4. Os Fios da Memória: cerzir, entrançar, arrematar

La tradición tiene la estrutura de um sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostos queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito. (En esto nunca seremos suficientemente borgeanos). Por eso en literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes.¹²⁰

A tónica é a memória. A memória do autor e do leitor, cuja elaboração e identificação são solicitadas.¹²¹

Recorde-se uma passagem já citada neste trabalho: aquela em que, a propósito das pinturas no salão, Gaspar faz alusão a “uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra.” (SA, 231). Como o próprio Autran Dourado esclareceu¹²², *Os Sinos da Agonia* é um romance em que se glosa a “fábula grega” dos amores desventurados de Fedra por Hipólito, seu enteado. Esta circunstância, à luz da teorização de Umberto Eco¹²³, pode ser entendida como uma estratégia narrativa que redunde num conjunto de instruções, deixadas pelo autor-modelo, que o leitor é levado a cumprir quando se decidir comportar-se como leitor-modelo, engendrado pelo próprio texto. Evidentemente, o romance pode ser lido e fruído sem que o leitor conheça a sua matéria mítica. Porém, se essa matéria mítica lhe está subjacente, o que o enunciado prevê é um leitor que a conheça, estando habilitado a jogar o jogo que lhe é proposto. Por conseguinte, para a consecução de muitos dos sentidos do texto, é necessário que, no acto da leitura, haja uma fusão da memória mítico-literária do autor com a memória mítico-literária do leitor. Anote-se o que, a esse propósito, é dito por Autran: “[c]aso ele [leitor] seja despreparado emocionalmente e tenha um inconsciente pobre, ele

¹²⁰ Ricardo Piglia, *op. cit.*, p. 60.

¹²¹ Autran Dourado, *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, p. 49.

¹²² *Op. cit.*, p. 138.

¹²³ Cf. *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, p. 14 e segs.

realizará uma leitura que vai ficar aquém da obra.”¹²⁴. É de crer que a mesma premissa se aplique à memória cultural.

Ao longo da leitura, a evocação dessa memória por parte do leitor será determinante para a compreensão de alguns informantes relacionados com o perfil e a psicologia das personagens. Autran Dourado, tal como alguns estudiosos da sua obra, em geral, e de *Os Sinos da Agonia*, em particular, já puseram em evidência a correspondência entre a galeria de personagens do romance e as figuras da(s) tragédia(s), verificando-se uma espécie de sùmula, pois há personagens que pressupõem aspectos provenientes de reelaborações distintas do mito (Eurípedes, Séneca, Racine).

Malvina empresta à figura de Fedra um contorno mineiro, dado que ambas, à boa maneira das personagens trágicas, pertençam ao estrato mais elevado da sociedade, mulheres de alta estirpe. A memória da rainha grega persiste na fidalga vicentina, por exemplo, na cor dos cabelos, frequentemente conotados com elementos análogos à luz, ao sol e ao fogo: “[o]s cabelos ruivos, de fogo que nem ouro preto, os mesmos raios refulgentes” (SA, 27); “daquela cabeça de fogo” (SA, 53); “[a]quela mulher ruiva e de cabelos ensolarados” (SA, 55). O título da segunda jornada, “Filha do Sol, da Luz”, aponta para a genealogia mítica de Fedra, descendente do deus Hélios (ou Sol).

Do mesmo modo que a sua antecessora mítica, Malvina apaixona-se perdidamente pelo seu enteado, passando a consumir-se interiormente nos fogos desse amor pecaminoso:

Sim, ela sofria. A partir daquela hora passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso e pecaminoso amor. Ela mesma sabia que a sua paixão era pecaminosa e sem continuidade possível. Condenava-se severamente o incesto e se punia. Afinal ele era filho do seu marido. (SA, 150)

Ambas as heroínas vivem esse amor desmedidamente, procurando sufocá-lo e ocultá-lo, conscientes de que o pecado era demasiado grande para poder ser revelado. Essa paixão condu-las ao máximo do furor quando descobrem que os respectivos enteados amam outras

¹²⁴ Telenia Hill, *op. cit.*, p. 141.

mulheres, Arícia no caso de Hipólito¹²⁵, Ana no caso de Gaspar. Malvina repete, em alguns momentos, a trajetória de Fedra: declara-se subentendidamente a Gaspar, não salientando a sua semelhança com Diogo Galvão, mas delineando o perfil da mulher que lhe conviria, esse sim análogo ao seu próprio perfil:

Você deve procurar uma moça (ela não diria casar, isso nunca, pensou), alguém assim perto da sua idade, que o compreenda. Alguém com os mesmos gostos seus. Alguém pra cuidar de você. A companheira que o seu coração merece. No fundo, ela dizia, eu. (SA, 164)

No entanto, o motivo da semelhança entre o enteado e o marido também surge na obra, quando Malvina procura nos olhos de João Diogo os olhos de Gaspar, ou quando vê em Januário uma outra face de Gaspar. Malvina faz de Inácia a sua Enone. Esta ouve as confidências da sua Nhazinha, passando a aconselhá-la sobre a melhor forma de sair da angústia em que se encontrava, com que assume o papel de uma verdadeira cúmplice.

O motivo da ancestralidade e da monstruosidade, que determina a conduta de Fedra, está também presente em Malvina. Vendo-se como a continuação da mãe, Dona Vicenza, que gerara Donginho de uma relação adúltera, a fidalga mineira sentirá inclusivamente compreensão pelos erros da sua progenitora, pois que se considera vítima da mesma ordem de factores: “a maldição da mãe pesava sobre ela” (SA, 171). À figura de Malvina, como já se viu, associam-se com frequência predicados que a animalizam: “gata” (SA, 75), “mulher selvagem” (SA, 75), “ela mordida e assoprava” (SA, 82), “[d]e repente, negra e suja, desgrehada, aos uivos saía a correr pelos pastos, os cabelos e crina lambidos pelo vento frio da noite” (SA, 171). A esta conotação bestial corresponde, de facto, a deformação do carácter. Afinal, a capacidade de Malvina fazer mal leva-a a trair, a conceber o assassinato de João Diogo, a manipular, a caluniar, a vingar-se, conduzindo Gaspar à ruína, senão à morte.

No entanto, a psicologia de Malvina não se esgota na transposição dos traços de Fedra. Na definição do seu perfil convergem outras linhas que, em alguns aspectos, acabam por ser

¹²⁵ Na versão de Racine.

uma “herança” de denominadores comuns a outras mulheres consagradas pela Literatura. A semelhança com Medeia ou com Lady Macbeth já foi apontada por Autran Dourado¹²⁶. Efectivamente, Malvina é mais máscula que Fedra, mais obstinada, mais fria e implacável. Permanece a dúvida se a jovem fidalga chega a conhecer a culpa e o remorso, ou se, até ao fim, permanece centrada em si mesma. O crime de Malvina duplica o crime de Fedra, acrescentando que a primeira não se encontrava numa posição em que tivesse que defender a honra e a reputação, nenhum desses valores estava publicamente em risco. Em última instância, os destinos trágicos de João Diogo, de Januário e de Gaspar são potenciados por Malvina. É ela que congemma a morte do marido, Januário foi a arma. Nesses aspectos, ela é congénere das Amazonas – recorde-se a passagem em que Januário a define como se ela fosse uma estátua equestre. Ao abandonar o mestiço à sua sorte, remetendo-se ao silêncio, impele-o para o desespero que o leva a regressar à cidade. É também pelo silêncio que condena Gaspar ao opróbrio: ao suicidar-se anula a possibilidade de acareação dos factos, restando apenas a carta que acusa Gaspar. Por último, Malvina parece não prezar sequer a sua honra, a *arête* que a rainha grega estimava acima de tudo, pois chega a entregar-se ao Capitão-General para provocar os ciúmes de Gaspar.

Numa outra perspectiva, Malvina pode ser vista como metonímia de Afrodite, a deusa que na tragédia de Eurípedes pretende vingar-se de Hipólito por este se recusar ao seu culto, consagrando-se inteiramente a Ártemis, a deusa da caça. Malvina, como Afrodite, considera afrontosa a indiferença de Gaspar às mulheres. Gaspar, por seu turno, tem a noção de que a madrastra se comporta como se todos lhe devessem prestar vassalagem:

Render-se à sua beleza era uma obrigação, ela devia achar. Como se usava diante del-Rei, do Capitão-General. Menagem obrigatória. Quando ela passava, todos se voltavam, muitas vezes viu. (SA, 213)

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 148.

Atendendo a tudo quanto Malvina fez com o objectivo de concretizar os seus desejos, precipitando os acontecimentos, pondo o mecanismo em movimento sem que fosse possível detê-lo, pela catástrofe que provocou, não se poderá ver nela a sombra de Pandora?

A coincidência entre Gaspar e Hipólito é igualmente bastante notória. Gaspar prima pela nobreza de espírito, o seu carácter bem formado e inflexível, por isso reage quase com repugnância ao entusiasmo do pai por Malvina e às investidas das mulheres que intentam seduzi-lo:

Gaspar era todo respeito e unção. Os olhos sonhosos e puros, pensativos, que ele costumava trazer sempre baixos. As longas pestanas e o negrume brilhoso dos olhos, que faziam as mulheres suspirarem inutilmente. Diante do pai e das mulheres, sobretudo se o miravam mais detidamente, costumava corar. (SA, 92)

É, como Hipólito, casto e virgem, recusando-se ao “culto de Afrodite”, contrastando fortemente com os homens do seu tempo: “cuja virgindade era comentada entre risos naquela cidade de homens femeeiros e preadores, aqueles garanhões de semente.” (SA, 54). A sua beleza, que encantava as mulheres, é vista por ele como uma espécie de maldição, levando-o a ansiar pela velhice para que os seus encantos se desvanecessem:

E amaldiçoava a beleza frágil que era a sua perdição. E pedia que as rugas, os cabelos brancos e a fealdade o deformassem. Para não ser motivo de tentação, para não ser mais tentado. (SA, 208)

O gosto pela caça, ou seja, a dedicação a Ártemis, leva-o a passar longas temporadas em expedições longínquas que o mantinham afastado da cidade e do convívio com os seus pares: “[p]or isso se entregou às caçadas, aos matos. À caça grossa, quando voltou do reino. Era também uma maneira de se afastar da cidade, as pessoas o incomodavam tanto.” (SA, 201). Também Gaspar procura sempre fugir, sem saber de quê, mas assombrado pelo pressentimento de ser perseguido por uma espécie de fatalidade.

Dentro de uma lógica que é sobretudo judaico-cristã, o *pathos* de Gaspar é todo feito de culpa e de remorso. Apesar de nada “ter acontecido”, pois ciliciosamente, por um grande esforço de vontade, lutara e vencera a tentação que Malvina representava para ele,

conseguindo esquivar-se ao pecado, Gaspar sentia-se responsável pela morte do pai. Neste sentido, a sua psicologia é mais atormentada do que a da personagem mítica. Se a inocência de Hipólito é inquestionável, a de Gaspar fica ensombrada pelo facto de, em pensamento, ter amado a madrasta. É esse pensamento do crime que é visto com tanto horror como se o tivesse cometido, Gaspar pecou por pensamento. A partir daí, mais não faz do que esperar pela expiação do seu pecado. Quando a catástrofe se abate sobre ele, é quase com alívio que a aceita.

Januário, apesar de ser um desdobramento de Gaspar, isto é, do Hipólito mítico, possui suficiente autonomia literária para poder ser encarado como interessante inovação introduzida pelo escritor mineiro. Dadas as suas condições de nascimento – mestiço – e o seu estatuto social – filho ilegítimo – dir-se-ia tratar-se de um autêntico “fruto da terra” que se mistura na “fábula antiga”. Januário é a nota brasileira na recriação do enredo mítico.

É interessante cotejar outros elementos que correspondem à transposição da acção mítica para o cenário de Minas Gerais. O meio-irmão de Malvina, Donguinho, aproxima-se do Minotauro: ambos representam o espúrio da relação adúltera das respectivas mães, Dona Vicenza e Pasífae. A simples existência destes frutos do adultério mantém bem viva a memória da falta das progenitoras, por isso, são aprisionados para que, a todo o custo, essa falta permaneça oculta. A identificação de Inácia com Enone já aqui foi apontada, servas leais e dedicadas às suas senhoras, Malvina e Fedra. Mariana, irmã de Malvina, é memória de Ariadne, a irmã de Fedra, atraída por Teseu. Prometidas em casamento, ambas são deixadas para trás. Ariadne foi desposada por Dioniso, Mariana tornou-se esposa de Cristo ao entrar para um convento em Itu, destino da maior parte das moças que, além de pobres e sem dote, tinham passado a idade de casar.

A atmosfera criada em *Os Sinos da Agonia* comunga da mesma fatalidade específica das tragédias antigas. Expressões afins, como “força estranha” (SA, 27), “traça” (SA, 58),

“círculo mágico” (SA, 58), “máquina diabólica” (SA, 59), “fatalidade invencível” (SA, 150), “mágico e implacável poder da escuridão” (SA, 152), “destino” (SA, 218), “absurda e gratuita fatalidade” (SA, 223), “poderoso e escondido engenho” (SA, 278), dão conta dessa inexorabilidade que rege os destinos das personagens. Januário, Malvina e Gaspar são sensíveis à catástrofe que se vai delineando, sem que lhes seja possível fugir-lhe ou evitá-la. Essa fatalidade surge metaforizada como engenho, roldana ou máquina que, depois de posta em movimento, não pode ser detida. O clima de angústia vai-se adensando cada vez mais, até se tornar insustentável, impondo-se progressivamente com toda a sua inelutabilidade no espírito das personagens. O leitor “bem preparado” ligará a esse clima o toque dos sinos que se “faz ouvir” ao longo de todo o enunciado, até se deter, nas páginas finais, nos dobres da agonia.

Outras reminiscências das tragédias antigas que se tornam reconhecíveis são as alusões aos deuses, o que, levando em conta a mundividência cristã própria da época histórica, poderia ser entendido como nota dissonante. Trata-se de passagens em que se cerziram diferentes fios da memória, já se viu que o entrançado é complexo. Esses ecos de divindades terríveis, que ditam implacavelmente o destino dos homens, coadunam-se com outros aspectos recuperados da “fábula antiga”. Assim, as personagens sentem-se vítimas desses deuses impiedosos, responsáveis por um destino há muito traçado, por isso temem o castigo e a inveja dessas divindades cujo poder e forças obscuras se encarniçam contra a pequenez humana. Esta acepção atira o romance para uma dimensão universal, o que já foi notado por Fábio Lucas:

[Autran Dourado] foi nos gregos para concluir que a tragédia é inerente ao homem, independentemente do tempo – passado ou futuro – tudo já está determinado por forças superiores, o que foi não se recuperará, o que será, será.¹²⁷

¹²⁷ “*Os Sinos da Agonia*”, p. 101.

No entanto, as memórias literárias que se inscrevem no romance não se restringem apenas à matéria trágica que engloba as sucessivas abordagens do mito de Fedra e Hipólito. Autran Dourado, através da mundividência das personagens, moldada pelas convenções culturais e literárias do século XVIII, dissemina pelo texto ecos e reminiscências de uma literatura facilmente datável.

As referências feitas a motivos literários como pastoras e pastores, ninfas e musas, bosques, prados e arvoredos, fontes puras e doces, rios sonorosos e cristalinos, “as mil delicadezas” (SA, 298), a que se juntam epítetos como “Glauros, Anardas, Análias e Nises” (SA, 274), bem como gêneros e composições poéticas, tais como odes, sonetos, fábulas, éclogas, romances, canções, adágios e elegias, e instrumentos como liras, flautas e sanfoninhas, atestam a persistência do cânone neoclássico e árcade na literatura cultivada na Colônia. Mediante esses elementos, veicula-se, de certa forma, a fina ironia e a intencionalidade crítica do narrador. O leitor, conhecedor da história da Literatura Brasileira, saberá como à independência política se procurou fazer corresponder uma independência literária. A poesia árcade era, na sua essência, alheia à paisagem do Brasil, um modelo importado e, por isso mesmo, estrangeiro. À medida que as preocupações como a autenticidade nacionalista se foram enraizando, essa literatura passou a ser rejeitada. Quando no romance se alude ao “exagero” (SA, 55), à “mitologia dos versos” (SA, 56), aos “modos floridos e rebuscados, engenhosos e gongóricos” (SA, 123), coloca-se em evidência o artificialismo e o exagero dessa poesia árcade, cultivada em saraus e academias.

Mas, o leitor atento reconhecerá em algumas construções frásicas outros ecos, mais ou menos distantes. Em certas passagens, o ritmo das frases parece como que contaminado por um certo maneirismo barroco pela profusão de adjetivos: “começaram a rufar poderosos, em frenéticas, rolantes, contínuas, ensurdecedoras, soturnas e infindáveis batidas” (SA, 45). Noutros casos, são fragmentos de versos de Camões, suficientemente divulgados para

despertarem a atenção de quem lê: “que se queria nos versos para sempre dilatados” (SA, 47), ou então “[n]o concílio dos deuses ele estava condenado” (SA, 180). Malvina, nos bilhetes dirigidos a Januário, socorre-se de imagens e convenções amorosas típicas do amor cortês: “daquela cativa na sua torre, suspirosa de seu senhor” (SA, 82). Esta fórmula de despedida ecoará na citação de um verso de uma cantiga de amigo do rei D. Dinis: “[c]omo tarda meu amigo na guarda” (SA, 275). Visto que Gaspar é mazombo ilustrado, culto e educado, nos seus pensamentos cruzam-se reminiscências da mitologia greco-romana, que continuava a ser um dos paradigmas culturais da época:

Condena todas as mulheres; Medeia. Como eram mesmo os versos? Séneca, como podia? Mestre de cristãos e conselheiro de Nero. A virtude e os leões, as partes ensanguentadas. Não queria saber de mulher e elas o perseguiam. (SA, 200)

Na conversa que mantém com o Coronel Bento Pires, pai de Ana, Gaspar diz não ser nenhum Tirésias, o que se torna revelador dos seus conhecimentos da literatura antiga e, ironicamente, das tragédias e mitos de que a intriga do romance é glosa.

Verifica-se, ainda, a presença de estereótipos da dialéctica cristã no espírito das personagens. As reminiscências dos Evangelhos, para além de integrarem a memória da formação religiosa comum à maioria das pessoas naquela época, atestam igualmente uma memória cultural que vem transitando ao longo dos séculos. A figura de Malvina, e por extensão, a das mulheres em geral, é reiteradamente conotada quer com a serpente bíblica, quer com a própria Eva, ou, em momentos em que se intensifica a sua capacidade para causar mal, com o próprio demónio. Tanto Januário como Gaspar deixam perpassar essa imagem, noutros passos, é o próprio narrador que o faz:

Dizia coleante, escorregadia, no sibilo. Ele está muito velho, fraco e doente, desfalece à toa, no susto, eu garanto que é capaz de morrer, dizia indo e vindo, volteando, cerzindo, arrematando, bordadeira. (SA, 82)

As mulheres, o ondeado viperino, coleantes, sibilavam. (SA, 200)

Com a primeira mulher nasceu o pecado, se lembrou dos exercícios espirituais. Inácio, a Companhia. Outra mulher, a virgem, calçou com os pés o pecado, redimindo. (SA, 200)

Só no sexto dia o homem. Mais tarde a mulher, tirada da sua dor mais funda, da costela. Ele não sentia dormindo. (SA, 310)

As traças, o demónio vestido de gente, na pele de uma mulher. (SA, 317)

Malvina, à semelhança de Eva, ou da serpente do Éden original, condena todos os homens à dor, ao sofrimento e ao pecado, contrapondo-se às figuras de Ana Jacinta, mãe de Gaspar, e de Ana, a noiva. No caso destas últimas, o modelo aproxima-se da Virgem que redimiou a humanidade, salvando-a do pecado. Nas passagens acima citadas, funde-se, de certa maneira, a memória dos textos bíblicos com as premissas da Oratória Sacra.

Sobre *Os Sinos da Agonia* paira a memória do próprio labirinto. A composição do romance, como já se fez notar, aproxima-se de um labirinto no qual o leitor deve orientar-se cuidadosamente. As memórias das personagens deixam antever o labirinto em que estas sentem encontrar-se. Os ecos, reminiscências e fragmentos literários que se encontram cerzidos no enunciado, prefiguram outra forma de labirinto. A Literatura, enquanto corpo universal feito de colagens múltiplas, é, por si só, reflexo desse labirinto que se desenha em cada texto. Por último, vejam-se as anotações de Erasmo Rangel, o mestre imaginário de Autran, sobre este romance e verificar-se-á que, na sua maioria, dizem respeito à construção labiríntica:

Memória e imaginação, labirinto no tempo. Quando se reduz a memória e a imaginação (tempo) a espaço, tem-se o perfeito labirinto.¹²⁸

Durante o risco e o desenvolvimento da obra, muitas vezes Dédalo se surpreendeu de ver as peças se acasalarem como num jogo, independentemente da sua vontade. Humilde, atribuíu o fato ao acaso ou aos deuses, esquecido de que um outro Dédalo trabalhava escondido dentro dele (por ele), tão lúcido e solar como o Dédalo à luz do dia mediterrâneo. Ambos artífices que só se revelavam na obra.¹²⁹

¹²⁸ *O Meu Mestre Imaginário*, p. 71.

¹²⁹ *Idem*, p. 75.

Januário, a determinada altura mostra-se incapaz de compreender com clareza a exacta conjugação de circunstâncias que o conduziram àquela situação limite:

Alguma coisa devia ter acontecido depois que ela lhe mandou a carta, pensava. Ela não pôde foi avisar. Alguém o tinha visto, foi delatar. Como foi que souberam que ele ia voltar? Quem sabe não era uma carta de engano? Não, Malvina não era capaz daquilo. Ela tinha dito que o perigo passou, e agora a cidade armada. (SA, 28.)

Estas interrogações que emergem no seu espírito, de certa forma, fazem eco das questões para as quais o leitor procura resposta à medida que avança na leitura. Aplica-se aqui a ideia, sublinhada por Tacca¹³⁰, do romance como um subtil jogo de informação. O leitor é lançado às cegas num mundo que não lhe foi previamente apresentado nem descrito, vê-se apanhado no meio de uma situação que já se encontra próximo do desfecho. Só o mergulho na narrativa e o percurso que o levará do início ao fim poderá levar o leitor à apreensão da totalidade da urdidura romanesca. Porém, se no início, se verifica como que um défice do conhecimento do leitor em relação às personagens, no final o seu conhecimento é igual à soma daquilo que cada uma delas sabe. Logo, ao fechar o livro, o leitor sabe mais sobre a intriga do que qualquer uma das personagens, porque se encontra na posse daquilo que cada uma delas sabia, atingindo uma visão caleidoscópica dos acontecimentos.

Voltando à imagem dos “Bosques da Ficção”, preconizada por Umberto Eco, poder-se-ia ver em *Os Sinos da Agonia* o mesmo desafio que o ensaísta reconheceu em James Joyce, que “queria um leitor capaz de a todo o momento sair dos bosque e pensar em outros bosques na floresta infinita da cultura universal e da intertextualidade.”¹³¹. Portanto, o leitor, entrado neste universo, deve assumir que faz parte de uma tríade que conjuga “o criador, a criação e o recriador”¹³². A leitura impõe-se, então, como um exercício intelectual dinâmico e essencial à consecução da obra: o criador compõe, o leitor decompõe.

¹³⁰ Cf. Oscar Tacca, *As vozes do Romance*, p. 17.

¹³¹ *Op. cit.*, p. 113.

¹³² A. Mendilow, *op. cit.*, p. 265.

Conclusão

A conclusão de um estudo, tornando à imagem do labirinto, assemelha-se ao momento em que se atinge a saída. Percorridos os corredores, enfrentados os desafios, chega-se a uma percepção do desenho e da planta do labirinto de que se acabou de sair. A hipótese colocada no início veio a confirmar-se válida: a memória constituiu um verdadeiro fio de Ariadne que conduziu a leitura. Porém, a primeira constatação é a de que a complexidade da obra é tal que, terminada a leitura, se descobre que havia outras entradas, outros fios, outras saídas. Teoricamente, seria possível voltar a entrar no labirinto, percorrê-lo, conduzidos por outro fio, e encontrar uma saída diferente. Essa é a verdadeira sedução da obra de arte: escapar infinitamente à posse total. Depois de mim, haverá necessariamente quem possa dizer mais, enquanto leitora, poderei, também, apresentar outra leitura. Contudo, ainda que dentro de limites modestos, o estudo que ora se apresenta, é, por isso mesmo, único, porque apresenta uma visão pessoal do universo criado na obra.

Os Sinos da Agonia, em muitos aspectos, confirma algumas das tendências reveladas em outras obras de Autran Dourado, nomeadamente no que concerne ao recurso à técnica do fluxo de consciência, à polifonia, à elaborada composição, ao rigor colocado no tratamento de categorias como o tempo e o espaço, bem como à particularidade da voz narrativa que, num efeito de claro-escuro, se funde nos pensamentos das personagens. O recurso à rememoração como programa narrativo é, igualmente, uma técnica que tem vindo a ser recorrente no conjunto da obra do autor. Por outro lado, este romance distingue-se de outros escritos do autor pelo fundo mítico em que assenta a intriga, pela reelaboração de um tema literário que já conheceu diversas adaptações ao longo dos séculos. Em abono da verdade, diga-se que a versão mineira não fica aquém de nenhuma das suas antecessoras, o que perfila Autran Dourado na mesma galeria que Eurípedes, Séneca, ou Racine. É forçoso reconhecer neste

escritor um virtuosismo literário que faz dele uma figura incontornável na Literatura Brasileira e nas Literaturas Lusófonas, mas também na Literatura Universal. Os vários prémios com que a sua obra tem sido agraciada são a confirmação extrínseca dessa excepcionalidade.

Com grande mestria, Autran Dourado joga equilibradamente com a dimensão regional, nacional e universal da acção. Há aspectos da obra que assumem especial significado para os leitores mineiros, como as notações espaciais ou os ecos e sombras de figuras ligadas à História de Minas Gerais: Tiradentes, a Inconfidência Mineira, as *Cartas Chilenas*, Tomás António Gonzaga. O retrato da sociedade colonial diz respeito à História do Brasil, pois não só em Minas Gerais, mas também no resto do país, se viveu sob um regime político que assentava na opressão e na força, marcando, por vezes violentamente, as diferenças entre Brasil e Portugal. Pela dimensão humana dos conflitos das personagens, atinge-se o carácter universal: a fragilidade do homem face a forças transcendentais. Ainda que o presente corresponda ao século da ciência, palavras como destino e fado continuam a fazer sentido quando o Homem se vê forçado a interrogar-se sobre o sentido da existência.

As múltiplas vertentes da memória, na verdade, conferem ao romance a sua especificidade. As memórias das personagens adquirem uma faceta catártica: Januário, Malvina e Gaspar empreendem uma verdadeira descida aos infernos de onde emergem com uma maior clarividência. A situação-limite em que os três se encontram assume maior nitidez mediante esse processo rememorativo. No final, a visão que têm de si, dos outros e da própria existência é substancialmente diferente da que tinham no início. O relevo dado à memória histórica também pode ser entendido como uma catarse: compreender o passado é fundamental para construir o futuro. Dir-se-ia que, neste aspecto, *Os Sinos da Agonia* se liga, pela sua intencionalidade crítica, ao teatro épico de Bertolt Brecht: sem transmitir nenhuma mensagem política directa, convida à reflexão crítica do leitor. A relação entre memória e identidade, no romance, coloca-se não só para os indivíduos como para a sociedade.

Outro aspecto a salientar é o processo de co-escrita do texto, mediante a necessária participação do leitor pelo reconhecimento da intertextualidade, dos ecos e reminiscências de diferentes textos que vão dos mitos e tragédias gregas, à sua reelaboração clássica, passando por versos de Camões, referências bíblicas. Mas o texto activa a memória do leitor também no que ao enunciado diz respeito, pela reiteração de temas e motivos, certas imagens significativas que retornam de longe em longe, lembrando a música, os sinos, a agonia. O autor jogou com eles para compor um discurso riquíssimo, reforçar um efeito e precisar a intencionalidade da obra, mas também para desafiar a competência de quem lê, forçando-o a duplicar a atenção para que a eficácia dessas incidências não se esbatesse.

Em suma, Autran Dourado reescreveu um mito, insuflando-lhe um novo vigor, essa reescrita é, implicitamente, uma releitura não só da matéria literária, como da matéria histórica, dado que a moldura escolhida para a intriga ressuscita o passado. Rever o passado corresponde a uma revisão intrínseca do presente. Ao mesmo tempo, colocou questões existenciais comuns à maioria dos homens, independentemente do tempo e do espaço em que vivem. O leitor reescreve a obra ao lê-la, porque nessa leitura interfere a sua própria memória e a maneira de estar no mundo. Essa reescrita é diferente caso se trate de um leitor mineiro, brasileiro, português ou alemão. Portanto, escritor, obra e leitor são três identidades que recíproca e continuamente se recriam e o processo que o permite é a memória:

Acredito que os leitores conheçam melhor como são os personagens de um romancista do que ele mesmo. O que você sabe de Rosalina, por exemplo (o que usou, pelo menos aparece no livro e é a única coisa que importa), são pequenos traços objectivos: uma cor de olhos, um jeito de boca, as mãos, a palidez do rosto, o feitio do cabelo, seus passos ecoando no casarão vazio. São todos elementos reais que você buscou na vida, metaforizou-os segundo a sua visão pessoal de mundo, dispôs segundo a composição de um parágrafo, de um bloco, de toda a composição de *Ópera dos Mortos* e fim. Com esses nacos de coisas dispostas segundo o ritmo, repito, você traçou o risco da sua personagem. Agora a sua personagem mesmo, a vera Rosalina, você não sabe como é, a não ser que se coloque, o que lhe é muito custoso, como um leitor de si mesmo. [...] Todos eles, como leitores, usarão porém, para a sua criação independente, dos elementos objectivos fornecidos pelo autor. É um jogo de armar misterioso e fantástico, uma construção inacabada, cuja sombra final se projetará no espírito do leitor.¹³³

¹³³ Autran Dourado, “Carta a um escritor”, in *O Meu Mestre Imaginário*, p.121-122.

Bibliografia

I - Obras de Autran Dourado

Uma Vida em Segredo, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

Ópera dos Mortos, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

Os Sinos da Agonia, 4ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

Uma Poética de Romance : Matéria de Carpintaria, São Paulo, Difel, 1976.

As Imaginações pecaminosas, 2ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1982.

O Meu Mestre Imaginário, Rio de Janeiro, Record, 1982.

Lucas Procópio, Rio de Janeiro, Record, 1985.

Um Artista Aprendiz, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

Os Melhores Contos de Autran Dourado (selecção: João Luiz Lafetá), São Paulo, Global, 1997.

II – Sobre Autran Dourado (livros, artigos, teses)

Abreu, Alexandre Veloso de, “Realidades espaciais e narrativa imaginária em obras de Autran Dourado e Rui Mourão”, *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, nº 8, Jun. 2001, p. 81-89.

Alvim, Cynira Amaral Costa, *A Prevalência do Agônico em Ópera dos Mortos*, Tese de Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas, UnB, 1990.

Brasil, Assis, “Autran Dourado”, in *A Nova Literatura*, vol. 1, *O Romance*, Rio de Janeiro, 1973, p. 87-99.

Hill, Telenia, “A Carpintaria do Romance”, in *Estudos de Teoria e Crítica Literária*, Brasília, Francisco Alves, 1983, p. 134-147.

Lepecki, Mª Lúcia, *Autran Dourado (Uma Leitura Mítica)*, São Paulo, Quíron, 1976.

Lima, Susana Moreira de Lima, *Espaços Possíveis : identidade e legitimidade social em Os Sinos da Agonia, de Autran Dourado*, Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Universidade de Brasília, 2003.

Lucas, Fábio, “Autran Dourado”, in *Horizontes da Crítica*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1965, p. 135-141.

_____, “Romance de um bom ventríloco”, in *Temas Literários e Juízos Críticos*, Belo Horizonte, Ed. Tendência, 1963, p. 161-165.

_____, “A narrativa de Autran Dourado”, *Colóquio Letras*, Lisboa, nº 9, 1973, p. 17-24.

_____, “O sete-estrela de Autran Dourado”, in *A Face Visível*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. 126-143.

_____, “Os Sinos da Agonia”, in *Crítica Sem Dogma*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1983, p. 98-101.

_____, “Memórias contadas ao espelho: Darcy Ribeiro e Autran Dourado”, 2º Congresso Abralic: *Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, p. 594-605.

Monte, Alfredo Rodrigues, *Carpintaria e Tecelagem. A obra de Autran Dourado*, Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH USP, 2002.

Palma, Hélio, “Autran Dourado”, in *A Força da Ficção*, Petrópolis, Vozes, 1971, p. 106-113.

Rita, Annabela, “Autran Dourado: uma escrita perversa”, in *No Fundo do Espelho I*, Porto, Caixotim, 2003, p. 209-217.

_____, “Os perfis ambíguos de Autran Dourado”, in *Breves e Longas no País das Maravilhas*, Lisboa, Rima Ed., 2004, p. 187-2002.

Sacramento, Adriana R, “A magia da palavra e da memória em *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado, o poder de constituir o mundo”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21, Janeiro / Junho de 2003, p. 143-158.

Vilhena, Maria da Conceição, “Uma leitura de *Os Sinos da Agonia*”, *Arquipélago, Revista do Instituto Univ. Dos Açores*, nº 1, Jan. 1978, p. 107-162.

III – Bibliografia Geral

Agostinho, “O poder da memória”, in *Confissões*, Livro X, cap. VIII-XXI, Lisboa, INCM, 2001, p. 241-260.

Andrade, Vera Lúcia, “Uma nota de memória”, 2º Congresso Abralic: *Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, p. 494-499.

Angenot, Marc, *Glossário da Crítica Contemporânea*, Lisboa, Comunicação, 1984.

Aristóteles, *Poética*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Bergson, Henri, *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

Bourneuf, R. e **Ouellet**, R., *O Universo do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

Cammaert, Felipe, “António Lobo Antunes et Claude Simon: arts poétiques de l’écriture de la mémoire”, *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Chamusca, Edições Cosmos, nº 10, Janeiro/ 2005, p. 369-394.

Chevalier, Jean e **Gheerbrant**, Alain, “Rêve”, in *Dictionnaire des Symboles*, 13ª ed., Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1992, p. 809-816.

Connerton, Paul, *Como as Sociedades Recordam*, Oeiras, Celta Editora, 1993.

Craveiro, Maria José, “O sentido da memória. Viagens por espaços da memória e do esquecimento”, *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Chamusca, Edições Cosmos, nº 10, Janeiro/ 2005, p. 231-248.

Duarte, Joana, “Memória e narração. Invólucro do silêncio na expressão do vário”, *Revista de História das Ideias*, vol. 27, Coimbra, Instituto de História e Teoria das ideias, 2006, p. 529-546.

Durand, Gilbert, *Introduction à la Mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996.

Eco, Umberto, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, 2ª ed., Lisboa, Difel, 1997.

Eurípedes, *Hipólito*, Lisboa, Colibri, 1993.

Fortunati, Vita, “Collective memory and identity in utopia: the founding myth of its origin.”, *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Chamusca, Edições Cosmos, nº 10, Janeiro/ 2005, p. 13-26.

Genette, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, s/d.

Graves, Robert, *Os Mitos Gregos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

Goff, Jacques Le, “Memória”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Lisboa, INCM, 1984, p. 11-50.

Gonzaga, Tomás António, “Cartas Chilenas”, in *A Poesia dos Inconfidentes* (org. Domício Proença Filho), Rio de Janeiro, Aguilar, 1996, p. 789-896.

Halbwachs, Maurice, *La Mémoire Collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1997.

Humphrey, Robert, *O Fluxo de Consciência*, São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.

Jancsó, István, “A sedução da liberdade: cotidiano e contestação política no final do século XVIII”, in *História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e Vida Privada na América*

Portuguesa (org. Laura de Mello e Sousa), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.388-445.

Janet, Pierre, “Le problème de la mémoire”, in *L’Évolution de la Mémoire et de la Notion du Temps*, Paris, Éditions Chaline, 1928, p. 181-202.

Josef, Bella, “ O resgate da memória na literatura contemporânea”, *2º Congresso Abralic: Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, p. 454-460.

Lieury, Alain, “Mémoire”, in *Encyclopoedia Universalis*, 2005.

Mendilow, A. A., *O Tempo e o romance*, Porto Alegre, Editora Globo, 1972.

Monneyron, Frédéric et **Thomas**, Joel, *Mythes et Littérature*, Paris, PUF, 2002.

Morais Filho, Melo, “Corpus Christi”, in *Festas e Tradições Populares do Brasil*, Brasília, Conselho Editorial do Senado Federal, 2002, p. 199-205.

Novais, Fernando A., “Condições da privacidade na colônia”, in *História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa* (org. Laura de Mello e Sousa), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 13-39.

Nunes, Benedito, *O Tempo na narrativa*, São Paulo, Ática, 1988.

Piglia, Ricardo, “Memoria y tradición”, *2º Congresso Abralic: Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, p. 60-66.

Pouillon, Jean, *O Tempo no romance*, São Paulo, Cultrix, 1974.

Prado, J. B. T., “Uma leitura intertextual de *Phaedra* de Séneca”, *Revista de letras* 35, 1995, 195-200.

Racine, Jean, *Fedra*, Lisboa, Bertrand, 2005.

Reis, Carlos e **Lopes**, Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.

Ribot, Th., “La mémoire affective”, in *Problèmes de Psychologie Affective*, 3ª ed., Paris, Librairie Félix Alcan, 1924, p. 39-82.

Ricoeur, Paul, "Mythe" in *Enciclopoedia Universalis*, 2005.

Ross, Sir David, *Aristóteles*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

Schmidt, Joel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70, s/d.

Séneca, *Fedra*, Lisboa, Edições 70, 2003.

Sellier, Ph., “Qu’est-ce qu’ un Mythe Littéraire”, in *Littérature*, nº 55, 1984, 112-126.

Simon, Claude, “Roman et Mémoire” (extrait d’une conférence inédite), *Revue des Sciences Humaines: Claude-Simon*, nº 220, octobre-décembre, 1990, p. 191-192.

Tacca, Oscar, *As vozes do Romance*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

Tadié, Jean-Yves, *O Romance no Século XX*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

Tadié, Jean-Yves et, **Tadié** Marc, *Le Sens de la Mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

Todorov, Tzvetan, *Poética*, Lisboa, Teorema, 1986.

Serrão, Joel e **Oliveira Marques**, A. H. (dir.), *Nova História da Expansão Portuguesa, O Império Luso-Brasileiro 1620-1750*, vol. VII, (coordenação do vol. VII: Frédéric Mauro), Lisboa, Editorial Estampa, 1991.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988.

IV – Textos webgráficos

Ferrari, Gilda Nery, “Relações de poder em Minas no Século XVIII”, disponível no sítio: <http://newtonpaiva.br/revistadireito/docs/convidados/BKP/COLABO1406.doc>.

Anexos